



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Bühne – Bildende Kunst – Gesamtkunstwerk

Jean Tinguely

Verfasserin

Luisa Fillitz

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

Bedanken möchte ich mich bei Frau Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall, für die wohlwollende und geduldige Betreuung meiner Diplomarbeit, bei Claire Wüest für die große Unterstützung meiner Recherchen im Archiv des Jean Tinguely Museums Basel, bei Frau Dr. Margrit Hahnloser und Werner Düggelin für die informativen und anregenden Gespräche und bei Dr. Conrad und Henriette Ullrich, sowie Ruth Rahn, Ursula Harsch und Heinz Abler für ihre herzliche Aufnahme in der Schweiz, wo ich mit meinen Recherchen begonnen habe.

Mein Dank gilt ebenso meiner Familie und meinen Freunden für ihre liebevolle und immer wieder aufmunternde Unterstützung.

Inhaltsverzeichnis:

1. Einleitung	S. 9
2. Vom katholischen Ministranten zum Anarchisten	S. 13
<u>1. In jedem Fall „Bewegung“</u>	
3. Verbindungen Tinguelys innerhalb der bildenden Kunst	S. 22
3.1. Konstruktivistische Lehrjahre	S. 22
3.2. Tinguelys Gedanken zur Bewegung: Seine futuristischen und dadaistischen Vorgänger	S. 26
3.3. Tinguely im Kreise der Nouveaux Réalistes	S. 38
3.4. Bewegliche Maschinen – maschinelle Bewegung	S. 44
3.4.1. Maschine und Zufall	S. 47
3.4.2. Faszination und Skepsis	S. 52
3.5. Theater oder Skulptur? Tinguelys Streben zur totalen Kunst	S. 56
3.5.1. Tinguelys Lautreliefs	S. 60
3.5.2. Tinguelys Zeichenmaschinen	S. 65

II. Theatrale Aspekte im Oeuvre Jean Tinguelys

4. Spiel der Maschine: Kinetische Kunst – Maschinentheater	S. 71
4.1. Exkurs: Frühe Automaten als Vorgänger mechanischer Kinetik	S. 71
4.2. Verbindungspunkte zwischen kinetischer Kunst und Theater	S. 81
4.2.1. Der Tanz der <i>Balubas</i>	S. 85
4.2.2. Der Mythos von Sisyphus: Tinguelys schwarze Gestalten	S. 92
4.2.3. Tinguely und die Fasnacht	S. 102
4.2.4. Totenschädel als Protagonisten grotesker Maschinenspektakel	S. 110
5. Zwischen Maschinentheater, Ballett und Happening	S. 126
5.1. Entwürfe zu Bühnenprojekten von Jean Tinguely	S. 130
5.2. Von der antinaturalistischen Reformidee zum abstrakt-mechanischen, irrationalen Bühnengeschehen: Inwieweit fußen Tinguelys Bühnenvisionen auf diesen Voraussetzungen?	S. 138
6. Über das Spektakel zur totalen Kunst: Jean Tinguely und die Aktionskunst-Bewegung seiner Zeit	S. 157
6.1. „Das andere Gesicht der Kunst“ – Theatrale Tendenzen der bildenden Kunst um 1960	S. 159
6.1.1. Anregungen aus der Musik: John Cage	S. 161
6.1.2. „Happening“ oder „Theatre of Mixed Means“? – Zur Definitionsproblematik aktionistischer Kunstformen um 1960	S. 166

6.2. Aktionen und Kulturstationen: Tinguelys „Theatre of Mixed Means“	S. 174
6.2.1. Zerstörungsaktionen	S. 175
6.2.1.1. Das Museum als Kulisse	S. 175
6.2.1.1.a. <i>Hommage à New York (1960)</i>	S. 177
6.2.1.1.b. <i>Étude pour un fin du monde No. 1</i>	S. 181
6.2.2. Bühnenerenignisse	S. 184
6.2.2.1. „Weihekunst-Opponenten“: Robert Rauschenberg und Jean Tinguely – Kollaborationen für die Bühnenerenignisse: <i>The Concert/Variations II</i> respektive <i>Homage to David Tudor</i> und <i>The Construction of Boston</i>	S. 185
6.2.2.1.a. <i>The Concert/Variations II</i> respektive <i>Homage to David Tudor (1961)</i>	S. 187
6.2.2.1.b. <i>The Construction of Boston (1962)</i>	S. 191
6.2.3. Kulturstationen	S. 194
6.2.3.1. Die Idee dahinter	S. 195
6.2.3.1.a. <i>La Tête</i> (ca. 1969-1988) – Und doch ein Theater im Kopf?	S. 199
 7. Abschließende Bemerkungen	 S. 204
 8. Quellenverzeichnis	 S. 211
 9. Abbildungsverzeichnis	 S. 233
 Anhang	
Zusammenfassung	S. 241
Lebenslauf	S. 245

1. Einleitung

„[...]Kunst ist das Korrigieren, das Modifizieren eines Zustands, Kunst ist Kommunikation, Verbindung - ...nur...und? Kunst ist sozial, komplett und total [...]“¹

Mit seinem Werk reiht sich der Künstler Jean Tinguely in die lange Liste jener Kunschtschaffenden, die die Vision verfolgten die Grenzen zwischen den einzelnen Kunstgattungen zu sprengen, um dadurch Kunst und Leben zu einer Einheit zu führen.

Wenngleich der Name Jean Tinguely vermehrt im Bereich der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts zu finden ist, gilt es in dieser Arbeit den theatralen Aspekt seines Schaffens herauszuarbeiten. Dabei ist allerdings Vorsicht geboten, da ein rein theaterwissenschaftlicher Zugang seinem Werk ebensowenig gerecht werden kann, wie ein rein kunsthistorischer, im Sinne der bildenden Kunst. Vielmehr kann Jean Tinguely der Verdienst zugesprochen werden, zeit seines Lebens Werke geschaffen zu haben, bei welchen jegliches „Schubladen-Denken“ aufgegeben werden muss. Seinem Oeuvre nach scheint, sowohl innerhalb der Sparten der bildenden Kunst, als auch zwischen den Künsten selbst, jegliche Form von Einordnung und Kategorisierung unmöglich, sodass letztendlich die Frage gestellt werden könnte: Wer war Jean Tinguely? Bildhauer, Theatermacher oder lediglich Maschinist? War aber diese Frage für ihn überhaupt relevant?

Der spektakuläre Charakter seiner beweglichen Maschinengebilde wird sowohl von Kunsthistorikern und Kritikern als auch vom Künstler selbst konstatiert, wobei von letzterem nur vereinzelt eindeutigen Aussagen bezüglich einer dezidierten Intention der Verschmelzung einzelner Kunstgattungen zu finden sind. In diesem Sinne scheint Jean Tinguely geradezu mit Selbstverständlichkeit die Grenzen zwischen Künsten, insbesondere zwischen Theater und bildender Kunst, aufzulösen, sodass man sich Gedanken machen könnte, ob dies für den Künstler selbst überhaupt von Bedeutung war. Oder befand er sich lediglich fortwährend auf der Suche nach geeigneten Ausdrucksmöglichkeiten für jene Thematik, die ihn allgemein beschäftigte? Betrachtete Jean Tinguely die Verschmelzung der einzelnen Kunstgattungen als derart „normal“, dass sie keinerlei besonderer Erwägung mehr bedürfen sollte?

¹ Tinguely, Jean. „Kunst ist Revolte“. National-Zeitung Basel (13.10.1967). *Méta*. Hg. Pontus Hultén. Frankfurt/Main; Berlin; Wien: Propyläen. 1972. S. 326

„Ich versuche die Kunsthistoriker, die mich dauernd archivieren wollen, rechts zu überholen [...]“², meinte Tinguely, stellte aber schließlich fest: „Ja zum guten Schluss wird man immer wieder schubladisiert, mumifiziert und gelangt in die Geschichtsbücher“³

Wie es scheint hat Jean Tinguely sich doch bewusst dafür entschieden, weder durch sein Werk noch als Person einordenbar zu sein. Kann somit das Oeuvre des Künstlers als Zeichen seinerseits gedeutet werden jegliche Form von künstlich erstellter Ordnung oder Kategorisierung Widerstand zu leisten? Würde dieser, gewissermaßen anarchistische, Standpunkt Jean Tinguely entsprechen und inwiefern würde diese Haltung ebenso die Intention jener Künstler reflektieren, mit welchen er sich auseinander setzte (Dadaisten, Futuristen, Bauhaus, sowie seine Zeitgenossen: Yves Klein und die Nouveaux Réalistes)? Künstler, die, wie zu zeigen sein wird, mit dem Ziel Kunst und Leben zu einer Einheit zu verhelfen, ebenfalls den Wunsch hegten Gesamtkunstwerke zu schaffen und damit die Mauern einzelner Kunstgattungen durchbrachen. Diese und weitere Fragen sollen im Rahmen dieser Arbeit thematisiert beziehungsweise zur Diskussion gestellt werden.

Es liegen bereits einige umfangreiche Publikationen über das Zusammenspiel von bildender Kunst und Bühne vor, wobei diesbezüglich dem Werk Tinguelys nur punktuell und, wie es scheint, nicht ausreichend Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Im Vordergrund steht hier der vom Künstler gestaltete Vorhang zu dem Ballett „L'Eloge de la folie“ (Lob der Torheit), das 1966 am Théâtre du Champs-Élysée unter der Choreographie von Roland Petit uraufgeführt wurde. Ebenfalls immer wieder erwähnt wird sein Bühnenbild zu Jakob Bidermanns Jesuitendrama „Cenodoxus“ (1602), welches, bearbeitet von Dieter Forte, unter der Regie Werner Düggelins 1972 an den Salzburger Festspielen präsentiert wurde.

Für ersteres hatte Tinguely ursprünglich verschiedene Maschinen vorgesehen, die während der Aufführung mit den Tänzern in Kontakt treten sollten. Da dies allerdings unmöglich schien⁴, schlug Roland Petit dem Künstler vor den Vorhang für die Ouvertüre zu gestalten. Daraufhin fertigte Tinguely aus Aluminium und Holz eine mechanische Konstruktion, welche von einem Tänzer durch in der Konstruktion angebrachte Pedale in Bewegung versetzt werden konnte. Somit rollten, während der gesamte Vorhang hinaufgezogen wurde, in diesem Bälle hinunter.

² Jean Tinguely. „Tinguely Total“. Interview mit Jean Tinguely. *Züri Woche: Reportage*. (22. Dez. 1988). S. 23.

³ Jean Tinguely/Heinz-Norbert Jocks. „Jean Tinguely »Ich beschäftige mich mit dem Tod um ihn zu bekämpfen«: Ein Gespräch von Heinz – Norbert Jocks“. *Kunstforum International*. Nr. 115. (Sept. – Okt. 1991). S. 272.

⁴ Vgl. Gérard Mannoni. *Roland Petit: Un Choreograph et ses peintres*. Paris: Hatier. 1990. S. 152.

Zudem kippten Rinnen und zu guter Letzt fiel eine Guillotine. Damit gestaltete Tinguely bereits vor der Aufführung sein eigenes mechanisches Ballett.⁵

Was sein Bühnenbild zu „Cenodoxus“ betrifft, erzählte der Regisseur Werner Düggelin im Frühjahr 2008, dass man mit dem Künstler sicherlich nicht über eine Bühnengestaltung sprechen konnte, wie mit einem Bühnenbildner.⁶ Eine vergleichende Betrachtung verschiedener, von Tinguely zu diesem Stück gefertigter Skizzen⁷, suggeriert ebenfalls, dass Tinguely hier erneut weit mehr im Sinn hatte als letzten Endes realisiert werden konnte. Vielleicht stellte er, dem damaligen Dramaturgen Dieter Forte folgend, gerade aus diesem Grund fest: „Theater habe er sich ganz anders vorgestellt“.⁸

Da es gilt in dieser Arbeit herauszufinden, was Tinguely sich als „Theater“ verstand, wo diesbezüglich seine Interessen lagen und wie diese mit seinen lebensphilosophischen, sowie künstlerischen Ansichten korrespondierten, wird im Weiteren auf die eben genannten Bühnenarbeiten nicht näher eingegangen.

Sich mit dem durchwegs theatralen Schaffen des Künstlers selbst zu befassen, scheint im Zuge der hier gestellten Forschungsfragen von wesentlicherer Bedeutung, denn, wie zu zeigen sein wird, inszenierte Tinguely, seinen eigenen Visionen folgend, fortwährend Spektakel unterschiedlichster Art. Diese reichen vom allgemein theatralen Charakter seiner Maschinenskulpturen, über vom Künstler veranstaltete Aktionen und, in ungenau datierten Skizzen festgehaltenen (vermutlich niemals realisierten), „Theaterprojekten“ bis hin zu seinen, im Zeichen des Gesamtkunstwerks stehenden, Kulturstationen.

Kann die Quellenlage zu Jean Tinguely als allgemein sehr umfangreich beschrieben werden, so rekrutieren sich die Informationen dieser Arbeit zu einem bedeutenden Teil aus dem Archiv des Museums Jean Tinguely in Basel, welches eine außerordentlich große, sowie weitläufige Materialiensammlung zu Jean Tinguely bereitstellt. Neben den dort zu findenden Projekt-, beziehungsweise „Theaterentwürfen“ wurden ebenfalls Literatur, Zeitungsberichte und Videomaterial zur Recherche herangezogen.

⁵ Vgl. ebd.

⁶ Aus einem Gespräch mit Werner Düggelin, am 24.2.2008 in der Kronenhalle in Zürich. Tonbandaufnahme 30``. Unterlagen liegen beim Verfasser.

⁷ Die Skizzen sind auf Anfrage im Archiv des Museums Jean Tinguely Basel einsehbar.

⁸ Dieter Forte zit. n. Beatrice von Matt. *Werner Düggelin: Porträt und Gespräche*. Zürich: Neue Zürcher Zeitung. 2006. S. 184.

Gespräche mit der ehemaligen Museumsdirektorin Margrit Hahnloser, sowie dem Regisseur Werner Düggelin führten schließlich zu einem besseren Verständnis der „Theaterauffassung“, beziehungsweise diesbezüglicher Visionen Jean Tinguelys.

So gilt es schließlich am Beispiel Tinguely die Beziehung zwischen bildender Kunst und Theater zu erörtern und damit verbunden die Auflösung der Grenzen zwischen den jeweiligen Kunstgattung zu thematisieren. Eine ausführliche Ergründung der Rezeption von Seiten der Wissenschaft und der Kritik wäre im Rahmen dieser Arbeit zu umfangreich, weshalb diese hier lediglich abschließend angeschnitten und allgemein zur Diskussion gestellt werden kann.

In diesem Sinne wird der erste Teil dieser Arbeit sich allgemein mit Tinguelys Einstellung zu Religion, Politik, Philosophie und Kunst beschäftigen.

Darauf folgt eine Beleuchtung seines Werkes im Kontext der bildenden Kunst, um zu sehen: Wo knüpfte Jean Tinguely diesbezüglich an? Was übernahm er? Was verwarf er? Wo lagen seine Interessen? Damit verbunden werden bereits die wichtigsten Thematiken des Künstlers wie Bewegung, Maschine und Vergänglichkeit vorgestellt.

Der dritte Teil dieser Arbeit versucht den theatralen Aspekt in Tinguelys Schaffen herauszuarbeiten, wobei gerade die Hauptelemente seiner künstlerischen Arbeit erneut von Bedeutung sind.

An dieser Stelle muss angemerkt werden, dass die vorgesehene Gliederung, im Speziellen die Differenzierung der Bereiche „bildende Kunst“ und „Theater“ nicht vollkommen strikt durchgeführt werden kann, was allerdings wiederum als Indiz dafür zu deuten ist, dass in Bezug auf den Künstler Jean Tinguely die Trennung einzelner Kunstgattungen nicht aufrecht erhalten werden kann.

2. Vom katholischen Ministranten zum Anarchisten

„[...] j'ai toujours travaillé avec l'obstruction, j'ai toujours travaillé avec l'opposition. J'ai toujours essayé d'ébranler des valeurs établies.“⁹

Um zu einem besseren Verständnis über Tinguelys Einstellung zu Religion, Politik und Gesellschaft zu gelangen, welche sich im Werk des Maschinenkünstlers offenbart, ist es notwendig zunächst einige biographische Fakten zu erläutern.

Jean Charles Tinguely wurde am 22. Mai 1925, als einziges Kind von Charles Tinguely und Jeanne Marie Ruffieux geboren. Bald nach seiner Geburt zog die Familie auf Grund der beruflichen Versetzung des Vaters, welcher für die Schokoladenfabrik Nestlé arbeitete, nach Basel, wodurch Tinguely als gebürtiger Freiburger auch in den Besitz des Basler Bürgerrechts kam. „Das Wesentliche war der ethische Konflikt. Ich kam von einem Ort, ganz jung, ich musste mich in diese Gesellschaft einordnen, ich habe es anders betrachtet“¹⁰

Von diesem Moment an befand sich der streng katholisch erzogene Jean Tinguely als Einzelgänger in der überwiegend protestantischen Stadt Basel, was ihn des Öfteren nicht nur in gespannte Situationen brachte, sondern vor allem auch eine innere Reibung im jungen Tinguely auslösen sollte. Der Künstler betonte stets, dass seine Eltern kaum deutsch sprachen, wodurch er als französisch sprechender Katholik in einer deutschsprachig - protestantischen Umgebung früh erfuhr was es bedeutete Außenseiter zu sein beziehungsweise einer Minderheit anzugehören und sich als rebellischer Geist, der er bereits von früher Kindheit an war, gegen die Norm der, für ihn als protestantisch, steif und verschlossen empfundenen Stadt Basel, zu wehren.¹¹

⁹ Jean Tinguely/Jacques Beaufort. *Interview* (1987). Gespräch zwischen Jean Tinguely und Jacques Beaufort zu dem Buch „Tinguely: L'Énergétique de l'Insolence“ von Michel Conil Lacoste im Radio Suisse Romande (1980/1989). Transkript: Basel: Archiv des Jean Tinguely Museums. Tinguely Interviews RSR (A:26'18''/B:29'44''). Track 2 (PartB). AU-000 019. S. 2.

¹⁰ Jean Tinguely. zit. n. Jocelyn Daignes. „Jean le Jeune: Ein wilder Philosoph in Basel“. *Jean le Jeune: Jean Tinguelys politische und künstlerische Basler Lehrjahre und das Frühwerk bis 1959*. Katalog. Museum Jean Tinguely Basel (11.9.2002 - 23.3.2003). Hg. Museum Jean Tinguely Basel. Red.: Andres Pardey. Basel: Museum Jean Tinguely; Bern: Benteli. 2002. S. 25.

¹¹ Vgl. Jocelyn Daignes. ebd. S. 25.

Darüber hinaus schien die Familiensituation bei Tinguelys von stark patriarchalischen Strukturen geprägt, wobei Tinguelys Vater von ihm selbst gerne als autoritär und cholerisch beschrieben wurde, der auch nicht davon Abstand nahm die Fäuste gegen seine Frau und seinen Sohn zu erheben.

„Und die Stimmung zu Hause, die Gewalttätigkeit und merkwürdige Ungerechtigkeit meines Vaters [...] Es hat also Druck gegeben und von diesem Druck ist vielleicht die Kraft übriggeblieben, die es mir erlaubt meine Fähigkeiten zum Widerstand zu entwickeln, meine Fähigkeit in Frage zu stellen, die in meiner Arbeit enthalten ist“¹²

So befand sich der junge Jean Tinguely in seinem aufrührerischen Geist, durch den er bereits in seiner Kindheit das Chaos gegenüber der Ordnung bevorzugte, ständig in Konflikt zwischen seiner eigenen Spontaneität und den Zwängen, die ihm, bedingt durch den Milieuwechsel, von seiner Umwelt auferlegt wurden und sollte bald erkennen, was es bedeutete gegen eine Autorität, in diesem Fall noch verkörpert von seinem Vater, anzukämpfen. Hier können, Jocelyn Daignes zufolge, bereits die ersten Ansätze gefunden werden, die Tinguely später auf die Seite der Anarchisten ziehen sollten, denen die Abneigung gegenüber jeglicher Form von Autorität, Zwang und ziviler Norm, als oberstes Prinzip gilt.¹³

Ebenso wie Jocelyn Daignes betonen auch Margrit Hahnloser, ehemalige Direktorin des Museums Jean Tinguely Basel, und Heidi E. Violand-Hobi in ihren Werken den Einfluss des autoritären Vaters auf Tinguelys spätere Grundhaltung bezüglich Politik und Gesellschaft.¹⁴ Diese sollte sich ebenso in seiner Kunst zeigen, in der er die Gesellschaftsmoral mit Witz und Ironie an den Pranger stellte, nur zu gerne Ordnung durch Chaos ersetzte und so, auf seine Weise, alte Werte in Frage stellte, wobei dennoch, besonders was das Spätwerk des Künstlers anbelangt, stets die Thematisierung von Angst zu finden ist. „[...] aber ich hatte gelernt, was es heißt Angst zu haben [...] Diese Angst ist da, und ich muß sie jedesmal überwinden, wenn ich ein Werk in Angriff nehme“¹⁵

¹² Jean Tinguely. zit. n. Jocelyn Daignes. „Jean le Jeune: Ein wilder Philosoph in Basel“. *Jean le Jeune*. ebd. (Anm. 10). S. 25.

¹³ Vgl. Jocelyn Daignes. ebd. S. 24/25; Vgl. ebs. Heidi E. Violand-Hobi. *Jean Tinguely: Biographie und Werk*. München, New York: Prestel. 1995. S. 11.

¹⁴ Vgl. Margrit Hahnloser-Ingold. *Pandämonium-Jean Tinguely*. Zürich: Exlibris; Bern: Benteli. 1988. S. 28; Vgl. ebs. Heidi E. Violand-Hobi. *Jean Tinguely: Biographie und Werk*. ebd. (Anm. 13). S. 11.

¹⁵ Jean Tinguely zit. n. Heidi E. Violand-Hobi. *Jean Tinguely: Biographie und Werk*. ebd. (Anm. 13). S. 11.

Durch die Figur seines Vaters verband Tinguely schließlich Autorität mit den Begriffen „Ungerechtigkeit“ und „Gewalt“.

„Und ich bin ihm wegen seiner Gewalttätigkeit nicht böse, denn ich habe entdeckt, dass es eine gute Gewalttätigkeit war. Es war die Gewaltsamkeit der Welt, irgendwie. Und gleichzeitig war es menschlich.“¹⁶

Jene Gewaltsamkeit der Welt wird Tinguely später zu überwinden suchen, indem er auf stürmisch aggressive Weise stets darauf bedacht ist jede Form von Ordnung, den Staat, Gott, das Museum als Institution, die Norm und die allgemeine Gesellschaftsmoral, kurz gesagt, jegliches von ihm als „autoritär“ empfundenes System, im Geiste des Anarchismus umzustürzen. „Die Anarchie wäre die ideale Form der politischen Beziehung zwischen dem Einzelnen und der Gesellschaft.“¹⁷ - Zuvor allerdings ging der Künstler, auf der Such nach Orientierung, noch einen ganz eigenen gesellschaftlich- politischen Weg.

Dass Tinguelys Werk und damit auch die Person Jean Tinguely nicht frei von Widersprüchen ist, wird sich in dieser Arbeit immer wieder bemerkbar machen. Der Anfang allerdings kann bereits in seiner durchaus als „ambivalent“ zu bezeichnenden Haltung der katholischen Kirche gegenüber gesehen werden.

Wie bereits erwähnt, genoss der Junge Jean Tinguely eine streng katholische Erziehung. Bis zu seinem dreizehnten Lebensjahr sollte er als Ministrant auch aktives Mitglied der „Organisation“ Kirche sein. Jocelyn Daignes deutet diese Tatsache als den Versuch des jungen rebellischen Einzelgängers sich dennoch in eine Gemeinschaft einzugliedern und darüber hinaus, neben den zurütteten Familienverhältnissen, eine Form von Halt und Ordnung zu finden.

„Und genau hier zeigt sich ein Paradoxon, das Tinguelys Leben permanent spalten wird. Ein Schwanken zwischen dem Bedürfnis nach Eingliederung und Zugehörigkeit und dem Verlangen, sich jeder Autoritären Instanz zu entziehen.“¹⁸

¹⁶ Jean Tinguely. zit. n. Jocelyn Daignes. „Jean le Jeune. Ein wilder Philosoph in Basel“. *Jean le Jeune*. ebd. (Anm. 10). S. 27.

¹⁷ Jean Tinguely. zit. n. Dominik Keller. „Ingenieure, Indianer und Poesie: Stichworte zur Welt Jean Tinguelys, nach Gesprächen aufgezeichnet von Domenik Keller“. *Du: Europäische Kunstzeitschrift: Was mir gefällt, was mir Spass macht*. Hg. Dr. Reto Conzett. Zürich: Conzett u. Huber AG. (April, 1977). S. 46.

¹⁸ Jocelyn Daignes. „Jean le Jeune: Ein wilder Philosoph in Basel“ *Jean le Jeune*. ebd. (Anm. 10). S. 28.

Wenngleich Tinguely letztendlich sehr früh aus der Kirche ausgetreten ist, wird er diese trotzdem auch im Alter noch mit dem Begriffen „Ordnung“ und „Stabilität“ in Verbindung bringen. So bekundete er 1985 seine Enttäuschung über den Verfall der Kirche in einem schriftlich manifestierten Interview, welches in seinem Katalog, anlässlich einer, in der Münchner Hypo-Kulturstiftung stattgefundenen Ausstellung zu seinem Spätwerk, zu finden ist. „Ich habe Schwierigkeiten die umsich-greifende A-Symetrisierung [der Architektur & der Innenausstattung] zu akzeptieren.“¹⁹

Diese auf äußerliche Elemente bezogene Asymetrisierung von der Tinguely spricht, meint allgemein das Bedauern über den Verfall der Kirche, die ihm nicht mehr fähig schien ihre ordnende Funktion zu gewährleisten, wie sie es für ihn, in seinen jungen Jahren, vermochte.

Nach dem anfänglichen Genuss des strukturierenden Halts der Kirche, den Tinguely als Ministrant und Pfadfinder erleben konnte, legte er bald seine religiösen Überzeugungen ab. 1939 trat er als Vierzehnjähriger zusammen mit seinem Vater aus der Kirche aus. Als Grund nannte er deren politische Orientierung. „[...]je sortais de l'église de...catolique à cause de l'Italie, parce que Mussolini a attaqué, en 1939, l'Albanie, e a tiré avec des canons bénis le pape sur Tirana.“²⁰

Die faschistische Flotte in Ostia wurde vom Papst gesegnet und darüber hinaus griff Mussolini ausgerechnet an einem Karfreitag Albanien an. Fakten die den jungen Jean Tinguely zum Austritt bewegten. Fortan sollte er die katholische Kirche besonders auf Grund ihrer politischen Haltung kritisieren.

Mit diesem Schritt protestierte der Künstler nicht nur gegen die Kirche sondern war bereits ebenso zu einem überzeugten Antifaschisten geworden, was ihn 1945, als Zwanzigjährigen, zum begeisterten Mitrailleur der Schweizer Armee in Liestal werden lies, der nicht im Geringsten davor zurückschrecken würde mit vollem Engagement gegen die Faschisten und die Nazis vorzugehen. Diese bereitwillige Eingliederung Tinguelys in das Ordnungsprinzip „Militär“ scheint seinem späteren anarchistischen Dasein zu widersprechen, doch auch im Nachhinein äußerte sich der Künstler durchaus positiv zu jener Zeit. Dies allerdings weder als Kriegsverherrlicher, noch als Sympathisant des Machtgefüges „Militär“, sondern, laut seiner

¹⁹ Jean Tinguely/Stefanie Poley. „Fragen und Antworten“. *Jean Tinguely*. Katalog. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München (27.9.1985 - 6.1.1986). Hg. Kunsthalle d. Hypo-Kulturstiftung, München. Wiss. Bearb.: Stefanie Poley u. Carla Schulz-Hoffmann. München: Hirmer. 1985. S.43.

²⁰ Jean Tinguely/Pierre Descargues. *Jean Tinguely: Entretiens avec Pierre Descargues*. Zusammenschnitt mehrerer Interviews (Paris 1983, Venedig 1987, Paris 1988). Audio CD. 55' 16". Hg. Pierre Descargues u. Museum Jean Tinguely. Bâle: Ed. Musée Jean Tinguely. 2001. Transkript: Basel. Archiv des Jean Tinguely Museums. AU 000 002. S. 10.

eigenen Aussage, auf Grund des damals realen Feindbildes der Nazis, das es tatsächlich zu bekämpfen galt. „Le nazis, pour moi ça été quelque chose de réel“²¹

Als betonter Antifaschist verlangte es vom Vierzehnjährigen auch keine große Überwindung sich mit dem aus der Pfadfinderkasse gestohlenen Geld auf nach Albanien zu machen, um die Freiheitskämpfe gegen die faschistischen Eindringlinge zu unterstützen. Mit Stolz berichtete Tinguely immer wieder von seinem zweitägigen Gefängnisaufenthalt, nachdem ihn bei Bellinzona eine Militärpatrouille geschnappt hatte.²² Diese Begeisterung für den Freiheitskampf, die bereits den jungen Jean Tinguely charakterisierte, sollte auch für die Künstlerpersönlichkeit Tinguely von Bedeutung sein.

Auseinandersetzungen mit sozialen Problematiken und Abneigung gegenüber dem Nazionalsozialismus, sowie sämtlicher faschistischer Ideologien, trieben Tinguely 1943/44 in den halb offiziellen schweizerischen „kommunistischen Jugendverband“, sowie darauf zur „freien Jugend der Schweiz“, welche später den Namen „Partei der Arbeit (PdA) trug und von Hansjörg Hofer geleitet wurde. An kulturellen, politischen und historischen Fragen interessiert, beschäftigte sich Tinguely nun mit den humanistischen Ideologien von Marx und Engels, führte aber auch mit Hansjörg Hofer Diskussionen zu Literatur und Theater.²³

Später sollte sich Tinguely sehr stark von seiner kommunistischen Vergangenheit distanzieren, da er dieses System fortan ebenfalls mit den von ihm verhassten totalitären Mächten gleichsetzte. „Et je suis sorti comme un imbécile en 43. Il faut le faire[...]“²⁴

1950 nahm Jean Tinguely schließlich Kontakt zu einer sozialistisch anarchistischen Gruppe auf, die zum Großteil von Heiner Koechelin geleitet wurde. Er wandte sich an den damals bereits als Dekorateur ausgebildeten jungen Mann, der für einige Zeit, in unregelmäßigen Abständen, auch die Abendklasse der Kunstgewerbeschule in Basel besucht hatte, damit jener ihm das Logo für sein Verlagshaus entwarf. Hier, in Koechelins Buchhandlung, fand Tinguely schließlich jene Werke, die ihn mit anarchistischen Ideologien vertraut machten.²⁵

²¹ Jean Tinguely/Catherine Francblin. „Jean Tinguely: farces et attrapes“. Interview par Catherine Francblin. *art press*. Nr. 131. (Dec. 1988). S. 22.

²² Vgl. Margit Hahnloser-Ingold: *Pandämonium-Jean Tinguely*. ebd. (Anm. 14) S. 30.

²³ Vgl. Jocelyn Daignes. „Jean le Jeune: Ein wilder Philosoph in Basel“. *Jean le Jeune*. ebd. (Anm. 10). S. 40-42.

²⁴ Jean Tinguely/ Pierre Descargues. *Jean Tinguely: Entretiens avec Pierre Descargues*. ebd. (Anm. 20). S. 11.

²⁵ Vgl. Jocelyn Daignes. „Jean le Jeune: Ein wilder Philosoph in Basel“. *Jean le Jeune*. ebd. (Anm. 10) S. 60/61.

Von nun an sollte Tinguely vor allem zwei anarchistische Denker verehren. Den französischen Polittheoretiker Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865), sowie den anarchistischen Individualisten Max Stirner, dessen Buch „L'unique et son bien“, zu Deutsch, „Der Einzige und sein Eigentum“, 1844 publiziert, den Künstler, nach eigenen Aussagen, nachhaltig beeinflusste „Max Stirner qui est mon maître à penser numéro un [...]“²⁶

Max Stirner vertrat in einer Zeit, da sich im europäischen Gedankengut Sozialismus, Liberalismus und Kommunismus einzustellen begannen, bereits einen absoluten Individualismus. Seiner Meinung nach konnte der Mensch nur zur absoluten Freiheit gelangen, indem er jeglicher höheren Institution absagte und zu einem Egoisten mutierte. Im Weiteren zog Johann Kasper Schmidt, so sein eigentlicher Name, den freien Willen und den Instinkt gegenüber dem Verstand vor, was in Bezug auf Tinguely ebenfalls nicht bedeutungslos scheint.²⁷

Der postulierte Egoismus, den der Künstler in den Schriften Stirners vorfand, wurde von Tinguely allerdings nicht vollkommen unbedacht entgegengenommen, bedenkt man seine Beschäftigung mit dem Philosophen Heidegger und dessen Kritik am anonymen „man“.²⁸

Mit ähnlichen Einstellungen wie Stirner, sei aber auch Nietzsche erwähnt, der, in seiner Meinung, dass die passive Masse einerseits den Boden bilde, auf dem Übermenschen gedeihen könnten, sie aber andererseits, in ihren Rachegelüsten gegenüber den Machtmenschen gefährlich sei, nicht ohne Einfluss auf Tinguely geblieben ist.²⁹

Darüber hinaus sollte Tinguely sich besonders mit Stirners Handhabung des Revolutionsaktes identifizieren, welcher mehr der Revolte eines Einzelnen, als der gewaltsamen Revolution entsprach,³⁰ eine Einstellung, die Tinguely auch zu einem Bewunderer Adornos werden lies.

„Alors Adorno joue un rôle par rapport à quelque chose, qui était cette extraordinaire, merveilleuse révolution française, que moi, j'aime parce qu'elle a fait beaucoup, elle a beaucoup transformé le monde, elle a fait peu de victimes, c'est une vrai [...] leçon humaniste.“³¹

²⁶ Jean Tinguely/Pierre Descargues. *Jean Tinguely: Entretiens avec Pierre Descargues*. ebd. (Anm. 20). S. 12.

²⁷ Vgl. Max Stirner. *Der Einzige und sein Eigentum*. Mit einem Nachwort hrsg. von Ahlrich Meyer. Stuttgart: Reclam. 1981. Insb. S. 179-188

²⁸ Vgl. Jocelyn Daignes. „Jean le Jeune: Ein wilder Philosoph in Basel“. *Jean le Jeune*. ebd. (Anm. 10). S. 62.

²⁹ Vgl. ebd.

³⁰ Eine Intention, die infolge Stirners postuliertem Egoismus zur Geltung kommt. Vgl. Max Stirner. *Der Einzige und sein Eigentum*. ebd. (Anm. 27). Insb. S.176/177.

³¹ Jean Tinguely/Pierre Descargues. *Jean Tinguely: Entretiens avec Pierre Descargues*. ebd. (Anm. 20). S. 13.

Der zweite, bereits erwähnte, anarchistische Denker, der dem Künstler wichtig schien, war Pierre-Joseph Proudhon, welcher Tinguely wohl mit seinen Thesen, Eigentum sei Diebstahl und Gott könne in unvergleichbarer Relation zum Menschen nicht gerecht sein,³² sowie darüber hinaus mit seinen Ideen bezüglich Serie, Harmonie und Eintracht beeindruckte. „Pierre-Joseph Proudhon qui était le grand anarchiste français et vraiment, l'extraordinaire bonhomme de la Commune de Paris [...]“³³

Ebenso ließ Jean Tinguely russische Anarchisten, wie Bakunin und Kropotkin nicht aus, wobei gerade ersterer, in seinem Postulat Vergangenes zu zerstören, um Neues aufzubauen³⁴, für Tinguelys künstlerische Tätigkeit bedeutend war und gleichzeitig vielleicht auf eine Verbindung Tinguelys mit dem Gedankengut der Futuristen und Dadaisten schließen lässt, was im Laufe dieser Arbeit noch näher beleuchtet werden soll. (vgl. Kap.3.2.) Zu den humanistischen Einstellungen Kropotkins äußerte sich der Künstler in einem Gespräch mit Pierre Descargues:

„[...] il y a aussi le grand et très gentil, eh... philosophe qui était pas seulement philosophe, qui était surtout utopiste, qui s'appelait Kropotkin [...]c'était par exemple une brochure qu'il a fait, qui s'appelait 'Du pain pour tous' - , 'Brot für alle' [...] un homme que j'admire. Ses idées sont bonnes parce qu'elles sont humains“³⁵

Während Friedrich Engels, als Vater der Kommunisten, für Tinguely Vorbildfunktion einnahm, behielt der Künstler den marxistischen Theorien gegenüber eine ambivalente Haltung, die möglicherweise auf der Umwälzung des marxistischen Gedankengutes zu Gunsten des totalitären Kommunismus beruhte. „Ich weiß, das sind schlechte Nachrichten für alle Klein-Sozialisten und Halb-Utopiker. Die Geburt des Faschismus ist marxistischer Provenienz, der Marxismus enthält schon den kleinen Hitler“³⁶

³² Vgl. Pierre-Joseph Proudhon. *Was ist das Eigentum?: Erste Denkschrift*. Mit einer Einführung von M. Kramer. Monte Verita [1992]. Insb. S. 120-178 und 196/197.

³³ Jean Tinguely/Pierre Descargues. *Jean Tinguely: Entretiens avec Pierre Descargues*. ebd. (Anm. 20). S.12.

³⁴ Diese Gedanken zusammengefasst, manifestieren sich im Besonderen in: Michail Bakunin. „Die Prinzipien der Revolution“ (1869). *Staatlichkeit und Anarchie: und andere Schriften*. Hrsg. und eingeleitet von Horst Stuke. Frankfurt/Main, Berlin, Wien: Ullstein. 1972. S. 100-105.

³⁵ Jean Tinguely/Pierre Descargues. *Jean Tinguely: Entretiens avec Pierre Descargues*. ebd. (Anm. 20) S. 13.

³⁶ Jean Tinguely. zit. n. Jocelyn Daignes. „Jean le Jeune: Ein wilder Philosoph in Basel“. *Jean le Jeune*. ebd. (Anm. 10). S. 61.

Vor allem aber, und dies gilt es bereits hier anzumerken, war, was Tinguelys religiöses Denken anbelangt, seine Beschäftigung mit der anarchistischen Literatur von großer Bedeutung. Die Begriffe „Schuld“ und „Sünde“ schienen Tinguely in seiner Jugend, wie auch später noch, besondere Schwierigkeiten bereitet zu haben. Durch die ungerechtfertigten Bestrafungen seines Vaters, sowie seine Nähe zur katholischen Kirche, in der er durchwegs über Schuld und Sünde unterrichtet wurde, überkam den Künstler das Gefühl, dass es eigentlich keine Möglichkeiten gäbe, frei von Sünde zu bleiben, wodurch ihn ein permanentes, schlechtes Gewissen plagen sollte.³⁷ „Es werden, immer neue Schuldkomplexe erfunden. z.B. wenn die Sexschuld weg ist- dann Existenzschuldgef. - oder Ökoschuldgef. für Konsumenten, Automobilisten ect. [...]“³⁸

Hier dürfte die anarchistische Lektüre von Stirner, Proudhon und Bakunin Tinguely eine Hilfe gewesen sein, seine ständigen, unerklärbaren Schuldgefühle abzulegen, insofern Gott für den Künstler im Weiteren nicht mehr existieren sollte.

Stirner beispielsweise lehnte, in seinem Bestreben sich jeder autoritären Instanz zu verweigern, die humanistische Religion ebenso ab, wie den radikale Humanismus an sich, welcher aus dem Menschen nur erneut einen Gott schaffen würde, den es zu ehren gelte, wodurch für ihn, als Egoist, der es niemanden recht machen müsse, die Frage der Sünde nicht existierte³⁹

Auch Nietzsche sollte, mit seinem Postulat, dass das Leben nicht gewertet werden könne, da die reale Welt als einziges, geschlossenes System zu verstehen sei, ohne einen Gott oder einer absoluten Wahrheit dahinter, für Tinguely anregend sein. Nach Nietzsche gab es in diesem Sinne nämlich kein gottgegebenes moralisches Recht, oder irgendeine moralische Gesetzgebung, weshalb sich der Mensch nicht in gut oder schlecht einteilen lasse. Dies sei eine Lüge, die die Kirche erfand, um Macht auszuüben. In diesem Sinne war Nietzsche der Überzeugung, dass, wer dem Leben in seiner permanenten Veränderlichkeit nicht ohne künstlich aufgestellter abstrakter, absoluter Wahrheit standhalten könne, sich selbst eine Form von Schuldhaftigkeit erfinden würde, um seine Leiden begründen zu können, denn gerade die Lebensfeindlichen seien es, die jenen Gott geschaffen haben, der missbilligt, was ihnen Angst macht, und die Schwachen würden sich daran binden.⁴⁰

³⁷ Vgl. Jocelyn Daignes. „Jean le Jeune: Ein wilder Philosoph in Basel“. *Jean le Jeune*. ebd. (Anm. 10). S. 31.

³⁸ Jean Tinguely/Stefanie Poley. „Fragen und Antworten“. *Jean Tinguely*. Kat. 1985. ebd. (Anm. 19). S. 66.

³⁹ Vgl. Max Stirner. *Der Einzige und sein Eigentum*. ebd. (Anm. 27). S. 158-187, 404.

⁴⁰ So Jocelyn Daignes auf die religiöse Beeinflussung Tinguelys durch Nietzsche aufmerksam macht, bezieht er sich vermutlich auf Nietzsches *Antichrist*. Vgl. Friedrich Nietzsche. *Der Antichrist: Versuch einer Kritik des Christentums*. Hg. Dr. Wilhelm Matthiessen. Berlin: Nordland. 1941. Insb. S. 51-53. und 72-82.

Stirner und Bakunin galt es Gott auszuschalten, Nietzsche erklärte ihn bereits in „Also sprach Zarathustra“ für tot, und Proudhon sah ihn als das Böse. Fortan sollte auch Tinguely, durch seine Erfahrung mit der katholischen Kirche, sowie durch seine anarchistische Haltung gegenüber jeglichem Bild von Macht, die „Autorität“ Gott, ablehnen. „Bien sur, Dieu est phallocratique!...Ça ne m'empêche pas d'aimer les cathédrales“⁴¹

Und dennoch, wie bereits eingangs erwähnt, war das Verhältnis des Künstlers Jean Tinguely zu Religion und Kirche und, damit verbunden, Vergänglichkeit und Tod zeit seines Lebens ambivalent, denn er habe, so Tinguely, dieses Problem nie lösen können, nicht als Kommunist und nicht als Anarchist.⁴² Eine Feststellung des Künstlers, die sich, wie es scheint vor allem in seinem Spätwerk manifestierte. (vgl. Kap. 4.2.4.)

So nun Tinguelys Haltung in Bezug auf Politik, Gesellschaft, Religion und Philosophie beschrieben wurde, um jene Thematiken vorzustellen, die für den Künstler zeit seines Lebens eine Rolle spielten, nämlich der Wille sich jeder Form von Autorität zu widersetzen und die Erkenntnis, dass das Leben stets im Wandel begriffen ist, muss allerdings erwähnt werden, dass man sich unter der Person Tinguely nicht einen vollkommen radikalen Anarchisten vorstellen darf. Wenngleich er seit seinen jungen Jahren gerne provozierte und mit Inbrunst gesellschaftliche Konventionen über Bord warf, so war dies bei ihm immer mit einer gewissen Leichtigkeit verbunden. Humor und Ironie sollten jene Mittel sein, über welche er sich mit der Welt und ihren Missständen auseinander setzte. Dies gilt vor allem für seine Kunst, die sich wohl genau durch jene Elemente den Kunstkonzeptionen seiner dadaistischen Vorgänger annäherte und die darüber hinaus vielleicht auch die theatrale Wirkung seiner Arbeit ausmachen. In diesem Sinne erklärte der Künstler: „Je partage aussi avec Dada une méfiance certaine à l'égard du pouvoir. On n'aime pas l'autorité, on n'aime pas le pouvoir“⁴³, wobei er stets hervorhob „Die großen Dadaisten hatte alle Humor, Ironie, Selbstironie.“⁴⁴

⁴¹ Jean Tinguely/Catherine Francblin. „fraces at attrapes“. *art press*. ebd. (Anm. 21). S. 19-24.

⁴² Vgl. Jocelyn Daignes. „Jean le Jeune: Ein wilder Philosoph in Basel“. *Jean le Jeune*. ebd. (Anm. 10). S. 31.

⁴³ Jean Tinguely. „Tinguely parle de Tinguely“. Auszug aus einer Radiosendung präsentiert von Jean-Pierre Van Tieghem. Radio-Télévision belge de la Communauté française, Brüssel. (13.12.1982). *Tinguely*. Katalog. Centre Georges Pompidou: Musée National d'Art Moderne (8.12.1988 - 27.3.1989). Hg. Pontus Hultén u. Centre Georges Pompidou. Éd. fr.: Paris: Éd. du Centre George Pompidou. 1988. S. 362.

⁴⁴ Jean Tinguely/ Stefanie Poley. „Interview mit Jean Tinguely: Der Künstler - Clown der modernen Gesellschaft?“. *Unter der Maske des Narren*. Hg. Stefanie Poley. Stuttgart: Gerd Hatje. 1981. S. 221/222.

I. In jedem Fall „Bewegung“

3. Verbindungen Tinguelys innerhalb der bildenden Kunst

Bereits im folgenden Abschnitt, welcher als Versuch gilt Tinguelys Schaffen in Kontext zu seinen Vorgängern, sowie Zeitgenossen zu stellen, wird deutlich, dass Tinguelys künstlerischem Oeuvre nicht nur im Rahmen der kinetischen Kunst Bedeutung beigemessen werden kann, sondern durchwegs auch der Gesamtkunstwerkscharakter seines Werkes unterstrichen werden muss. Wie zu zeigen sein wird, offenbaren nämlich bereits die frühen Arbeiten des Schweizer Eisenplastikers seinen Hang zur totalen Kunst und in diesem Sinne zum Gesamtkunstwerk.

3.1. Konstruktivistische Lehrjahre

Als Jean Tinguely mit sechzehn die Realschule verließ, um sich in der Kunstgewerbeschule Basel einzuschreiben, wo er durch praktischen, wie theoretischen Unterricht mit den avantgardistischen Kunstströmungen des frühen 20. Jahrhunderts vertraut gemacht wurde, begann für ihn das Abenteuer Kunst. „[...] tout le monde était en train de se battre dans tous les sens, et nous en Suisse, on avait quand même la chance de...de discuter des avantages de Klee par rapport à Kandinsky“⁴⁵

Hierbei profitierte er, nach eigenen Aussagen, vor allem von Theo Eble, seinem Zeichenlehrer, welcher an die Kunstgewerbeschule berufen wurde, um dort in die Unterrichtsformen und Inhalte des Bauhauses einzuführen, sowie von dessen Frau Julia Eble-Ris, bei welcher Tinguely Materialkunde belegte. Durch sie wurde er auf die Kubisten hingewiesen, erhielt Informationen über das Bauhaus, Schwitters, Malewitsch, die russischen Rayonisten, Konstruktivisten und Futuristen, ebenso wie er auf die italienischen Futuristen, oder die Gruppe De Stijl aus Holland aufmerksam gemacht wurde. Somit wusste er wer Klee war, was Schlemmer machte und kannte das Werk Ballas, Mondrians und Kandiskys.⁴⁶

⁴⁵ Jean Tinguely/Pierre Descargues. *Jean Tinguely: Entretiens avec Pierre Descargues*. ebd. (Anm. 20). S. 2.

⁴⁶ Vgl. ebd.

Nach diesem Unterricht begann für Tinguely die Kunstgeschichte mit dem Anfang des 20. Jahrhunderts. Hier jedoch verfügte er nunmehr über ein umfangreiches Wissen und war fortan sozusagen zwischen den Avantgarden zu Hause. „Nous y étions juste initiés, et a fond sur tout ce qui existait, évidemment avec une tendance constructif prédominante.[...]“⁴⁷

Darüber hinaus sorgte Julia Eble-Ris dafür, dass nicht nur über das Werk vorhergegangener Künstler diskutiert wurde, sondern die Schüler auch ihre eigenen Arbeiten reflektierten und machte sie gegebenenfalls auf die Verwandtschaft ihrer Werke mit jenen der älteren Generation aufmerksam, um sie vor Wiederholungen von bereits Dagewesenem zu warnen. Dies sollte Jean Tinguely nach Abschluss dieser Schule teilweise starke Frustration einbringen⁴⁸ und begründete vielleicht auch seine Infragestellung der Bedeutung von Kunst allgemein.

Neben der Kunstschule hätte Tinguely auch anhand der damaligen Schweizer Museumslandschaft, wo es an Ausstellungen zu den internationalen Avantgardeströmungen des frühen 20. Jahrhunderts nur so wimmelte, die Möglichkeit gehabt sich mit der Kunst der Moderne vertraut zu machen und dabei Werke zu entdecken, die zu dieser Zeit, in Deutschland beispielsweise, im Zuge der „entarteten Kunst“ aus den Museen entfernt wurden.⁴⁹

Der bereits erwähnte lediglich fragmentarische Besuch der Kunstgewerbeschule Basel resultierte aus seiner Lehre zum Schaufensterdekorateur, die Tinguely 1940 im Basler Kaufhaus Globus begonnen hatte.⁵⁰ In der Tat sollten die Kurse von Julia Eble-Ris und Theo Eble dem Schüler auch in Bezug auf seine als spektakulär zu bezeichnenden Schaufensterdekorationen neue Möglichkeiten eröffnen, da er nunmehr die Errungenschaften aus dem Unterricht virtuos einsetzen konnte. Dabei erfüllte er gerade in der Ausübung seines Berufes jene Prinzipien, die am Bauhaus und im Werkbund von größter Bedeutung waren: die Auflösung der Grenzen zwischen angewandter und freier Kunst.

Sich zur Kunst berufen fühlend und seine Arbeit lediglich als Nebenbeschäftigung auffassend, nahm sich der Künstler in Bezug auf die Ausstattung der Auslagen erheblich viel Freiheit.

⁴⁷ Jean Tinguely/Charles Goerg Reiner/Michael Mason „Parole d'Artiste“. Auszug aus einem Interview (Juni 1976). *Jean Tinguely: Dessins et Gravures pour les Sculptures*. Katalog. Carbinet des Estampes - Musée d'Art et d'Histoire. Genève (25.6.- 3.10.1976). Hg. Carbinet des Estampes - Musée d'Art et d'Histoire. Genève. Red.: Reiner Michael Mason. Genf: Carbinet des Estampes – Musée d'Art et d'Histoire Genève. 1976. S. 10.

⁴⁸ Vgl. Jocelyn Daignes. „Jean le Jeune: Ein wilder Philosoph in Basel“. *Jean le Jeune*. ebd. (Anm. 10). S. 37.

⁴⁹ Vgl. Heinz Stahlhut: „Frühe Werke“. *Jean le Jeune*. ebd. (Anm. 10). S. 68/69.

⁵⁰ Vgl. Jocelyn Daignes. „Jean le Jeune: Ein wilder Philosoph in Basel“. *Jean le Jeune*. ebd. (Anm. 10). S. 36.

In diesem Sinne können seine Schaufenstergestaltungen ebenso als Kunstwerke betrachtet werden, beziehungsweise fühlt man sich, in Anbetracht noch existierender Fotografien, durchaus auch an Bühnenbilder erinnert (vgl. bsw. Abb. 1⁵¹). Ein Eindruck, den auch Daniel Spoerri in Bezug auf Tinguelys dekoratives Werk erläutert, wenn er die bereits hier von Tinguely eingesetzten Bewegungseffekte einmontierter Spielzeugmännchen beschreibt, die die theatrale Wirkung der Dekorationen steigerten.⁵²



Abbildung 1: Schaufenster für »Wohnbedarf«, Aeschenvorstadt in Basel, Mai 1951.

Durch Tinguelys Einbeziehung des von ihm an der Kunstgewerbeschule Gelernten, können in seinen Auslagegestaltungen öfters Verwandtschaften zu Werken jener Künstler gefunden werden, die Tinguely im Rahmen des Unterrichts kennengelernt hatte. Als Beispiel nennt Heinz Stahlhut Dekorationen des Künstlers, die dieser mit der Frage: „Soll ich Euch einen Bodmer machen?“, dezidiert in Anlehnung an das künstlerische Schaffen Walter Bodmers gemacht habe, wobei der Autor diese Vorgehensweise bereits als Merkmal jener Künstlergeneration beschreibt, in der der persönliche Ausdruck nicht mehr als „heilig“ aufgefasst wurde. Eine Tatsache über die sich Tinguely später auf ironische Weise durch seine Zeichenmaschinen moquieren sollte (vgl. Kap. 3.5.2.).⁵³

Die Abendkurse in Basel verließ Tinguely angereichert mit Kenntnissen über die Avantgarden einerseits, doch andererseits auch erfüllt von Komplexen. Wenngleich er sich zu diesem Zeitpunkt in einer kreativen Phase des Experimentierens mit Ölbildern, Zeichnungen und

⁵¹ Abb.1: Jean Tinguely. Schaufenster für »Wohnbedarf«, Aeschenvorstadt in Basel, Mai 1951. aus: Museum Jean Tinguely Basel (Hg.). *Jean le Jeune*. ebd. (Anm. 10). S. 56.

⁵² Vgl. Margrit Hahnloser-Ingold. *Pandämonium-Jean Tinguely*. ebd. (Anm. 14). S. 31.

⁵³ Vgl. Heinz Stahlhut: „Frühe Werke“. *Jean le Jeune*. ebd. (Anm. 10). S. 69/70.

Raumkonstruktionen aus dünnem Draht befand⁵⁴, sollten ihn seine Zweifel bezüglich Kunst und Kunstanschauung allgemein nicht loslassen. Das umfangreiche Wissen, welches sich Tinguely über die Moderne zu eigen machen konnte, begründete in ihm gleichzeitig die Frage, ob es überhaupt noch neue Möglichkeiten in der Kunst gäbe, denn alles schien schon gemacht. „[...]et on essayait désespérément de faire quelquechose, c'était pratiquement impossible.“⁵⁵

Zunächst widmete sich der Künstler mit Begeisterung der Malerei, welche er allerdings bald darauf nicht mehr als befriedigend empfinden konnte, da er sich außer Stande sah auch nur ein Bild für abgeschlossen zu erklären. „Un tableau c'était une chose que je n'arrivais jamais à finir [...] je ne savais pas comment on pourrait terminer une peinture“⁵⁶

Bereits damals spielte Tinguely mit der Vision den Faktor Zeit in die Kunst einzubeziehen, um somit zur Unendlichkeit des Bildes zu gelangen.⁵⁷ Dabei basierte sein Verlangen, die Kunst in eine neue Richtung zu lenken, weiterzuentwickeln und indeterminierte Werke zu schaffen, sicherlich auf seinem Bewusstsein über die Notwendigkeit der steten Veränderung, was bedeutet: Nichts kann oder darf fixiert, festgehalten oder zum Stillstand gebracht werden. Eine Erkenntnis, zu welcher der Künstler damals einerseits durch die Beschäftigung mit der anarchistischen Lektüre gelangte, sowie andererseits durch seine Arbeit als Schaufensterdekorateur, die von einem ständigen Wechsel zwischen Auf- und Abbau geprägt war. - Nichts kann ewig währen, alles ist vergänglich. Dieses Wissen sollte den Künstler folglich dazu bringen die gesamte Welt der Kunst, wenngleich mit Humor, so im Kern doch kritisch zu betrachten.

Weshalb war eine Methode zur Produktion von Kunst geeigneter als die andere? Inwiefern schien es berechtigt die Pioniere der Kunst wie Heilige zu verehren? Eine Frage, die ihn, wie viele andere seiner Generation, dazu veranlasste, die, seiner Meinung nach, unreflektierte Huldigung der Heroen der konkreten Kunst, sowie ihre Feierlichkeit und ihre übertriebenen Ansprüche abzulehnen.⁵⁸ (vgl. Kap. 3.3.) Schließlich Tinguelys Vision einer Unendlichkeit des Bildes: Wie kann tatsächlich ein unendliches Bild produziert werden? Unendlich in dem Sinne, dass es mit der Zeit geht und sich ebenso verändert?

⁵⁴ Vgl. Pontus Hultén. „Der Mensch und sein Werk“. *Museum Jean Tinguely Basel: Die Sammlung*. Katalog zur Eröffnung des Museums Jean Tinguely Basel (1996-1997). Hg. Museum Jean Tinguely Basel. Red. u. Konzept: Museum Jean Tinguely Basel. Basel: Museum Jean Tinguely; Bern: Benteli. 1996. S. 34.

⁵⁵ Jean Tinguely/Pierre Descargues. *Jean Tinguely: Entretiens avec Pierre Descargues*. ebd. (Anm. 15). S. 2.

⁵⁶ Jean Tinguely/Charles Goeg/Reiner Michail Mason. „Parole d'Artiste“. Auszug aus einem Interview. (Juni 1976). *Jean Tinguely: Dessins et Gravures pour les Sculptures*. ebd. (Anm. 47). S. 10.

⁵⁷ Vgl. Heidi E. Violand-Hobi. *Jean Tinguely: Biographie und Werk*. ebd. (Anm. 13). S. 20.

⁵⁸ Vgl. Pontus Hultén. „Der Mensch und sein Werk“. *Museum Jean Tinguely Basel: Die Sammlung*. ebd. (Anm. 54). S. 35/36.

Fragen, die der Künstler im Folgenden mit einem scheinbar für alles stehenden Wort zu beantworten vermochte: Bewegung, denn „[...]Stillstand gibt es nicht“⁵⁹

Durch die Bewegung fand Tinguely ein Mittel sich mit den formalen und ideellen Prinzipien der Pioniere der Abstrakten auseinanderzusetzen und abzugrenzen. Durch das spielerisch ironische Element seiner Arbeiten formierte er deren Grundsätze um und fand damit den Einstieg zu einem eigenständigen künstlerischen Werk. (vgl. Kap. 3.4.) Darüber hinaus gelang es ihm durch die theoretische Beschäftigung mit dem Prinzip „Bewegung“ seine gesellschaftskritischen, sowie philosophischen Ansichten Gestalt zu geben.

3.2. Tinguelys Gedanken zur Bewegung: Seine futuristischen und dadaistischen Vorgänger

Die theoretische Auseinandersetzung mit der Bewegung, dem Leitmotiv des gesamt künstlerischen Schaffens Tinguelys, findet ihren konkretesten Ausdruck in dem vom Künstler aufgestellten Manifest „Für Statik“⁶⁰ aus dem Jahre 1959, sowie in seiner der gleichzeitig veröffentlichten Schrift „Kunst ist Revolte“⁶¹

„Für Statik: es bewegt sich alles, Stillstand gibt es nicht. Lasst Euch nicht von überlebten Zeitbegriffen beherrschen. Fort mit den Sekunden, Stunden und Minuten. Hört auf der Veränderlichkeit zu widerstehen. SEID IN DER ZEIT – SEID STATISCH – SEID STATISCH MIT DER BEWEGUNG.. Für Statik im Jetzt stattfindenden jetzt. Widersteht den angstvollen Schwächeanfällen Bewegtes anzuhalten, Augenblicke zu versteinern und Lebendiges zu töten. Gebt es auf immer wieder „Werte“ aufzustellen, die doch in sich zusammenfallen. Seid frei lebt! Hört auf die Zeit zu „malen“. Lasst es sein Kathedralen und Pyramiden zu bauen, die zerbröckeln wie ein Zuckerwerk. Atmet tief, lebt im Jetzt, lebt auf und in der Zeit. Für eine schöne und absolute Wirklichkeit.“⁶²

Düsseldorf, März 1959

⁵⁹ Jean Tinguely. „Für Statik“. Manifest (1959). *Méta*. ebd. (Anm. 1). S. 77.

⁶⁰ Jean Tinguely. ebd.

⁶¹ Jean Tinguely: „Kunst ist Revolte“. National-Zeitung Basel (13.10.1967). *Méta*. ebd. S. 326/327.

⁶² Jean Tinguely: „Für Statik“. Manifest (1959). *Méta*. ebd. S. 77.

So Tinguely sich in diesem Manifest dafür einsetzt, in der Gegenwart zu leben, Vergangenes nicht festzuhalten und für die Zukunft nichts, an sich, Statisches zu bauen, da dieses ohnehin, in einer Welt, die in permanentem Wandel begriffen ist, nicht von Dauer sein kann, trifft sich die Einstellung des Künstlers in vielen Punkten beinahe wortwörtlich und in ähnlich aggressiven Tonfall mit den Intentionen der italienischen Futuristen, wie allerdings genauso der Dadaisten zu Beginn des 20. Jahrhunderts. In dieser Hinsicht, sowie auf Grund der ähnlichen Visionen, was das Einbeziehen der Bewegung in die Kunst anbelangt, scheint es wichtig sie als Quelle, sowohl für Tinguelys theoretische Visionen, als auch für sein künstlerisches Schaffen, näher zu beleuchten. Hinzu tritt ein, im Rahmen dieser Arbeit, bedeutender Punkt: der provokativ - spektakuläre Charakter in dem die Futuristen ebenso wie kurz darauf die Dadaisten und später Tinguely ihre Intentionen zur Geltung brachten.

Marinetti präsentierte bereits in seinem Gründungsmanifest von 1909 die aggressiv und zerstörerisch anmutenden Forderungen der Futuristen, deren Geschichte zunächst auf dem Gebiet der Literatur begann, woraus sich aber schließlich eine umfassende Welt und Kunstanschauung entwickeln sollte, die sich auf alle künstlerischen Bereiche ausdehnte.

Sein aggressiv und polemisch gestalteter Ausruf wandte sich dabei vor allem gegen die Dekadenz der Kunstbestrebungen des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts, denen er die Moderne, den Fortschritt sowie die Technik als dynamische, den Menschen vorantreibende Kraft entgegen stellte und diesen gleichsam aufforderte im Jetzt und für die Zukunft zu leben, als alten Traditionen angeheftet zu bleiben.

„Wir wollen preisen die angriffslustige Bewegung, die fiebrige Schlaflosigkeit, den Laufschrift, den Salto mortale, die Ohrfeige und den Faustschlag [...] Aber wir wollen von der Vergangenheit nichts wissen, wir jungen starken *Futuristen*.“⁶³

Sowie später seine Anhänger, betonte Marinetti bereits im ersten Manifest den Dynamismus, die Geschwindigkeit, die Simultanität, und die Technik. Erscheinungen, die nun mehr als Zeichen der Zeit zu betrachten seien und daher auch in den Künsten zum Ausdruck gelangen sollten, um die Wahrnehmung der Menschen für die neue und moderne Lebenssituation zu sensibilisieren.⁶⁴

⁶³ Filippo Tommaso Marinetti. „Gründung und Manifest des Futurismus“ (1909). *Bühne und bildende Kunst im Futurismus: Bühnengestaltungen von Balla, Depero und Prampolini (1914-1929)*. Hg. Angelika Herbert-Muthesius. Karl Ruprecht-Universität Heidelberg: Diss. 1985. S. 329/331.

⁶⁴ Vgl. ebd. S. 328-331.

Vornehmlich waren die Futuristen darauf aus, sämtliche als veraltet betrachteten bürgerlichen Ideologien, sowie die von ihnen bereist als tot angesehene Kunst der Museen und Akademien umzustürzen und an deren Stelle eine neue Kunst zu setzten, die mit dem Leben des modernen Menschen in Beziehung stand.

„Wir wollen die Museen, die Bibliotheken und die Akademien jeder Art zerstören und gegen jeden Moralismus, den Feminismus und gegen jede Feigheit kämpfen, die auf Zweckmäßigkeit und Eigennutz beruht.“⁶⁵

Damit finden sich bereits im Gründungsmanifest die wichtigsten Leitideen dieser Avantgardebewegungen: Begeisterung für moderne Technologien und Geschwindigkeit, Verachtung der Vergangenheit, Betonung der Anarchie, sowie die Vorstellung von Schönheit, die nicht aus Harmonie, sondern Aggressivität entsteht. Hinzu kommt allerdings auch ihre Verherrlichung des Krieges, als Möglichkeit die Vergangenheit zu vernichten und aus dem Chaos etwas Neues zu bauen, sowie Frauenfeindlichkeit und, mit allem verbunden, eine ungeheure Vaterlandsliebe, die den Futurismus später sehr stark in die Nähe des faschistischen Gedankenguts rücken sollte.⁶⁶

Ihre Intention, die typischen Strukturen des modernen Lebens, welches vor allem durch die vorherrschende Dynamik und Simultanität gekennzeichnet schien, synthetisch zu erschließen, stützte sich vor allem auf die Philosophen Nietzsche und Bergson, in deren Betrachtungen der dynamische Prozess des Lebens, beziehungsweise der Welt, im Mittelpunkt stand und für welche die menschliche Intuition den bestimmenden Faktor ausmachte, um das wahre Wesen des Lebens in seinen sichtbaren und vor allem unsichtbaren Dimensionen zu erfassen.⁶⁷

An diesem Punkt teilten die Futuristen, eine vorwiegend von jenen Philosophen übernommene Ansicht, die auch als damaliger Zeitgeist beschrieben werden kann, bedenkt man die seit der Jahrhundertwende existierende Sprachskepsis, das mit Freud beginnende Interesse am Unterbewussten, sowie das allgemeine Aufbegehren der Avantgarden gegen bürgerliche Ideologien und Kunstanschauungen und ihr diesbezügliches Verlangen nach Veränderung.⁶⁸

⁶⁵ Fillippo Thommaso Marinetti. ebd. S. 330.

⁶⁶ Vgl. ebd. S 328-331.

⁶⁷ Vgl. Angelika Herbert-Muthesius. *Bühne und bildende Kunst im Futurismus*. ebd. (Anm. 63). S. 39-41.

⁶⁸ Vgl. Kristina Mandalka. *August Stramm – Sprachskepsis und kosmischer Mystizismus im frühen zwanzigsten Jahrhundert*. Herzberg: Bautz. 1992. S. 15-21; Vgl. ebs. Kay Kirchmann. „Bühnenkonzepte der Moderne: Aspekte der Theater- und Tanzreformen zur Zeit Oskar Schlemmers“. *Oskar Schlemmer: Tanz: Theater: Bühne*. Hg. Eleonora Louis und Toni Stoss. Wien: Kunsthalle; Klagenfurt: Ritter. 1997. S. 76-79.

Erscheinungen, mit welchen sich somit ebenso andere Avantgardeströmungen auseinandersetzen sollten, wie beispielsweise die Expressionisten, oder die Dadaisten. In diesem Sinne beschreibt Richard Huelsenbeck im Nachhinein: „[...]wir Futuristen, Kubisten, Expressionisten fühlten, daß ganz Europa von gleichen geistigen Problemen bewegt wurde“⁶⁹

Die neuen Errungenschaften in der Wissenschaft und der rasante technisch-industrielle Fortschritt sollten ein vollkommen neues Bewusstsein gegenüber der Welt mit sich bringen, deren schnelle Veränderungen und Gleichzeitigkeit des Geschehens für den Menschen, in einer Zeit, da Gott bereits für tot erklärt war, durch reine Logik nicht mehr fassbar schien. Man war der Auffassung, dass die wahre Materie der Welt nicht durch den Verstand aufgezeigt werden konnte, sondern lediglich über das Bewusstsein, wodurch im künstlerischen Schaffen der Wert des Subjektiven, Irrationalen, Unlogischen und der Intuition, in den Vordergrund rücken sollte, um zu einem unmittelbaren Ausdruck dieser Erfahrung zu finden. Dies galt beispielsweise, ohne die grundsätzlichen Unterschiede ihrer Intentionen und Zugänge verleugnen zu wollen, ebenso für die Dadaisten, die Expressionisten⁷⁰, wie für Malewitschs Suprematismus⁷¹ oder eben die Futuristen.⁷²

Auf dem Gebiet der Kunst bestand die wichtigste Forderung letzterer, deren statischen Charakter aufzuheben, um Dynamismus, sowie Simultanität unmittelbar zur Geltung zu bringen. Diesem Bestreben wurde zunächst Marinetti, als Begründer dieser Bewegung, in seiner Wortkunsttheorie gerecht. Nachdem er den freien Vers in die italienische Literatur eingeführt hatte, forderte der Dichter ebenso befreite Worte, die von ihrer Syntax und den grammatikalischen Regeln vollkommen gelöst werden sollten. „Aus diesem Grund muss die Phantasie des Dichters, die entferntesten Dinge ohne Leitfäden, mit Hilfe von essentiellen befreiten Worten verbinden“⁷³

⁶⁹ Richard Huelsenbeck. „Wozu war Dada da?: Ein Rückblick auf eine nun schon historisch gewordene Bewegung“. (1927). *Wozu Dada: Texte 1916-1936*. Mit einem Nachwort hrsg. von Herbert Kapfer. Giessen: Anabas. 1994. S. 49.

⁷⁰ Vgl. Wassily Kandinsky. *Über das Geistige in der Kunst*. Hg. Nina Kandinsky. -10. Aufl. mit einer Einführung von Max Bill. Bern: Benteli. 1952. Insb. S. 36-63.

⁷¹ Vgl. Kasimir Malewitsch. *Suprematismus - Die gegenstandslose Welt*. Hg. Werner Haftmann. Übers.: Hans von Riesen. Köln: DuMont Schauberg. 1962. Insb. S. 93-114.

⁷² Vgl. Angelika Herbert-Muthesius. *Bühne und bildende Kunst im Futurismus*. ebd. (Anm. 63). S. 39-41.

⁷³ Filippo Tommaso Marinetti. „Zerstörung der Syntax: Drahtlose Phantasie: Befreite Worte: Die futuristische Sensibilität“ (1913). *Bühne und bildende Kunst im Futurismus*. ebd. S. 347.

Zu diesen „befreiten Worten“ verstärkte der Gebrauch mathematischer Zeichen und verschiedener Typographien den visuellen Charakter der Dichtung. Diese ausgewählten Typographien sollten der unterschiedlichen Intensität, beziehungsweise allgemein der Verschiedenheit von Gefühlen entsprechen. „Ich will eine Idee oder Empfindung nicht mit passatischer Anmut oder Ziererei auslösen. Ich will sie vielmehr brutal anpacken und dem Leser mitten ins Gesicht schleudern.“⁷⁴

Schließlich verlangte Marinetti den Einsatz onomatopoetischer Elemente, um die Ausdruckskraft und Dynamik der Dichtung zu erhöhen, sodass Sinneseindrücke, wie Geräusche oder Gerüche unmittelbar hervortreten könnten.⁷⁵ Die Dichtung formierte sich dadurch verstärkt zu Bildern, die in diesem Fall keine geistigen Metaphern blieben, sondern optisch erfahrbar wurden.

Der akustische Bereich wurde durch die häufige Verwendung von Lautmalereien und die in den Vordergrund rückende Auffassung des Autors als Deklamator immer bedeutender. Es entstanden Gedichte, die weder der Leser noch der Hörer verstehen konnte, was vor allem beim zuhörenden Publikum freie Assoziationen hervorrufen sollte. Letztendlich vermittelte das Schriftbild nur noch einen Teil des Werkes. Wesentlich war nunmehr die Deklamation und mit ihr die Intonation, der Klang, sowie Gestik und Mimik während des Vortrags und auf diesem Wege begann der Dichter die Dichtung zu theatralisieren.

Später 1916 sollten die Dadaisten, die, wenngleich sich von den Futuristen distanzierten, durchaus von Marinettis Wortkunsttheorie beeinflusst waren, durch ihre Laut- und Simultangedichte, in ihrem Cabaret Voltaire, zu Meistern dieses theatralischen Vortrags werden.⁷⁶

⁷⁷ „[...]wird in der Malerei für das neue Material, in der Musik für die Geräusch-Musik Marinettis und in der Dichtung für den Vers libre gekämpft“⁷⁸

⁷⁴ Filippo Tommaso Marinetti. ebd. S. 350.

⁷⁵ Vgl. Angelika Herbert-Muthesius. *Bühne und bildende Kunst im Futurismus*. ebd. (Anm. 63). S. 141.

⁷⁶ Vgl. Sylvia Brandt. *Bravo! & Bum Bum! Neue Produktions- und Rezeptionsformen im Theater der historischen Avantgarde: Futurismus, Dada und Surrealismus: eine vergleichende Untersuchung*. Frankfurt/Main; Wien; Berlin [u.a.]: Lang. 1995. S. 149.

⁷⁷ Lediglich in formaler Hinsicht lassen sich auch Parallelen zu dem, dem Sturm Kreis der Expressionisten angehörenden Dichter August Stramm ziehen. Vgl. dazu näher: Kristina Mandalka: *August Stramm*. ebd. (Anm. 68). Insb. S. 25-54.

⁷⁸ Richard Huelsenbeck. „Dadaismus“ (1925). *Wozu Dada: Texte 1916-1936*. ebd. (Anm. 69). S. 43.

Marinettis Anhänger in der bildenden Kunst, wie Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla und Gino Severini, intendierten den Dynamismus auf die Malerei zu übertragen, was sie zunächst dazu brachte zeitliche Abläufe mittels der Zerlegung der Bewegung in mehrere Phasen darzustellen. „So hat ein galoppierendes Pferd nicht vier, sondern zwanzig Beine und ihre Bewegungen sind dreieckig“⁷⁹

Als bald versuchte Boccioni Bewegung umfassender und für den Bereich der Malerei und Plastik adäquater zu deuten. Sie sollte demnach nicht mehr lediglich der Ablauf, im Sinne der Bewegung von einem Punkt zum anderen, sein, sondern wurde vielmehr als etwas Unendliches aufgefasst, unteilbar in Zeit und Dauer, was bedeutete, dass sie auch die Gegenwart miteinschleibe.⁸⁰ Somit galt neben der sich in Bewegung befindenden Form auch ein zweiter Bewegungszustand, der den universellen Dynamismus, von welchem die Futuristen träumten, erst möglich machte: Die in der Form selbst innewohnende Bewegung.

„Der bildnerische Dynamismus ist die gleichzeitige Aktion der charakteristisch, dem Gegenstand eigenen Bewegung (absolute Bewegung) und der Umwandlung, die der Gegenstand in bezug auf die bewegliche, oder unbewegliche Umwelt erfährt (relative Bewegung)“⁸¹

Damit sollte eine unsichtbare Welt die sichtbare durchdringen und unbelebte Gegenstände zu Leben erweckt werden. Im Sinne Bergsons, für den objektiv messbare Faktoren, durch subjektive Empfindung und Intuition einen dynamischen Wert erlangen⁸², wurde der Gegenstand als Summe von Erinnerung, Erfahrung und optischer Wahrnehmung begriffen. So das Objekt sich demnach in Raum und Zeit verwirklicht, aber gleichzeitig in der Erinnerung, die mit ihm verbunden ist, gibt es auch hier keine objektive, unveränderliche Gegebenheit. Das einzige Unveränderliche ist damit die Bewegung selbst.

⁷⁹ Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla, Giorgio Severini: „Die futuristische Malerei – Technisches Manifest“ (1910). *Bühne und bildende Kunst im Futurismus*. ebd. (Anm. 63). S. 332.

⁸⁰ Vgl. Carla Schulz-Hoffmann. „Chaos und Ordnung, Anarchie und Gesetz - zu den Plastiken von Jean Tinguely“. *Jean Tinguely*. Kat. 1985. ebd. (Anm. 19). S. 13/14.

⁸¹ Umberto Boccioni. zit. n. Angelika-Herbert-Muthesius. *Bühne und bildende Kunst im Futurismus*. ebd. (Anm. 63). S. 41.

⁸² Vgl. Henri Bergson. *Zeit und Freiheit: Eine Abhandlung über die unmittelbaren Bewusstseinszustände*. Jena: Eugen Dietrichs. 1920. Insb. S. 59-109.

Fundierten jene theoretischen Überlegungen Boccionis zwar den Grundgedanken des Futurismus allgemein, so konnten sie dennoch in der Praxis, das heißt in der Malerei, sowie in der Plastik nicht befriedigend veranschaulicht werden, sodass die Künstler gewissermaßen gezwungen waren nach neuen künstlerischen Mitteln zu suchen.

Wie bereits erwähnt war der Futurismus weder auf die Dichtkunst, noch auf die bildende Kunst beschränkt, vielmehr sollte er eine alle Lebensbereiche umfassende Kulturrevolution darstellen, was bedeutete, dass auch Musik, Architektur und Theater nicht davon ausgeschlossen blieben. Das Streben nach einer Einheit von Kunst und Leben bedeutete den Menschen mit der Kunst zu aktivieren, ihn mit einzubeziehen und verlangte schließlich von den Futuristen gattungsspezifische Grenzen zu überwinden.

„Keine Angst ist dümmer als die, die uns fürchten lässt, die Kunstgattung, die wir ausüben, zu überschreiten. Es gibt nicht Malerei, Plastik, Musik, Dichtung. Es gibt nur Schöpfung.“⁸³

Insbesondere dem Theater sollte dabei ein bedeutender Stellenwert beigemessen werden, denn hier konnte einerseits ein direkter Kontakt mit dem Publikum hergestellt werden, sowie sich andererseits die Möglichkeit bot Literatur, bildende Kunst, Musik und Film in einem einheitlichen Werk zu verbinden. Dabei reichten ihre Theatermodelle von den futuristischen Abendveranstaltungen (*serate*), über das Varietétheater und ihren Synthesen bis hin zum abstrakten Experimentaltheater.⁸⁴

Besonders die Abendveranstaltungen waren, von lautem Eklat und Skandal begleitet, als Protestaktion zur kulturellen Situation Italien zu verstehen, welches, im Vergleich zu anderen europäischen Ländern, was die kulturelle Entwicklung betrifft, rückständig schien. Schockwirkung auf das bürgerliche Publikum galt dabei als oberstes Prinzip.

Derartige „*serate*“, in denen sie das Publikum mit ihren radikalen Forderungen aufzurütteln suchten, veranstalteten die Futuristen seit 1910, wobei die Aktionen tatsächlich auf Theaterbühnen stattfanden, wodurch diese Veranstaltungen immer theatralischere Züge erhielten, wenngleich sie anfangs nicht als Theaterstücke konzipiert waren.

⁸³ Umberto Boccioni: „Die futuristische Bildhauerkunst“ (1912). *Bühne und bildende Kunst im Futurismus*. ebd. (Anm. 63). S. 343.

⁸⁴ Vgl. Angelika Herbert-Muthesius. ebd. S. 4-6.

Eigentlich verliefen diese Abende vollkommen spontan. Erst im Laufe der Zeit, als die Futuristen um die Reaktion des Publikums wussten, begannen sie ihre Aktionen teilweise zu inszenieren. Hier deklamierten sodann die Literaten ihre Werke, darauf trachteten die bildenden Künstler danach, von Kulissen aus ihren eigenen Arbeiten umgeben, ihre jüngsten Neuerungen vorzustellen und schließlich sorgten die futuristischen Musiker für eine geräuschvolle Untermalung.⁸⁵

In ganz ähnlicher Weise setzte auch das futuristische Varietétheater auf die Schockwirkung des bürgerlichen Publikums. Das hierfür von Marinetti verfasste Manifest wurde am 1. Oktober 1913 in der Zeitschrift „Lacerba“ veröffentlicht und übte sodann erheblichen Einfluss auf das Avantgardetheater in Europa aus, wobei insbesondere, dies gilt es allgemein für die futuristischen Theaterkonzeptionen zu bemerken, ihr Einbezug von moderner Technik und der Maschine in der Relation zum Menschen zukünftig von Bedeutung sein sollte. (vgl. z.B. Lázló Moholy-Nagy: „Theater, Zirkus, Varieté“, Oskar Schlemmer: „Mensch und Kunstfigur“, Fernand Léger: „Die erfundene Bühne“)⁸⁶ Mit diesem Manifest begründeten sie neue Theaterkonzepte, die sich deutlich von der bürgerlichen Theatervorstellung abhoben und wurden somit zu einem wichtigen Vertreter der Theatermoderne.⁸⁷

Das Varieté, von bürgerlichen Kreisen damals lediglich als Vergnügungsstätte kritisiert, der jeglicher intellektueller Wert abzusprechen war, wurde von den Futuristen als Vorbild genommen, da genau in dieser Form der Unterhaltung Dynamismus und Simultanität zur Geltung kamen und es weiters von Marinetti und seinen Anhängern als einzige Theaterform betrachtet wurde, in der mit dem Publikum direkter Kontakt gepflegt wurde.⁸⁸ Von besonderer Bedeutung schien dabei gerade die völlige Negierung von Logik, die es ermöglichte das Unwahrscheinliche, Absurde und Groteske auf die Bühne zu bringen, um dadurch das Publikum in Staunen zu versetzen, oder zu schockieren, in jedem Falle aber von seinem passiven Dasein zu lösen.

⁸⁵ Vgl. ebd. S. 68/69.

⁸⁶ Zuvor war es bereits Edward Gordon Craig, dessen Idee der „Übermarionette“ der späteren Entwicklung eines abstrakt-mechanischen Theaters vorausging. Vgl. dazu ebenso Kap. 5.2.

⁸⁷ Vgl. Kay Kirchmann. „Bühnenkonzepte der Moderne: Aspekte der Theater- und Tanzreformen zur Zeit Oskar Schlemmers“. *Oskar Schlemmer: Tanz: Theater: Bühne*. ebd. (Anm. 68). S. 85.

⁸⁸ Vgl. Filippo Tommaso Marinetti: „Das Varieté“ (1913). *Bühne und bildende Kunst im Futurismus*. ebd. (Anm. 63). S. 357/358.

„Das Varieté [...] bringt ganz natürlich das zustande, was ich die futuristischen Wunder nenne [...] 1. starke Karikaturen, 2. Abgründe der Lächerlichkeit, 3. kaum fühlbare und köstliche Ironie, [...] 7. kurz aufblitzender Zynismus, 8. Geflecht von geistreichen Witzen, Wortspielen und Rätseln [...] 10. die ganze Skala an Dummheit, des Blödsinns, der Absurdität [...]“⁸⁹

Wie zuvor in den Abendveranstaltungen wurde in diesen Darbietungen, in der Galerie Spoverini in Rom und in Neapel, die Zusammenarbeit zwischen Dichtern, bildenden Künstlern und Musikern auf die Spitze getrieben. Jeder beteiligte Künstler bediente sich zugleich unterschiedlicher Kunstsparten,⁹⁰ wodurch die Grenzen der jeweiligen Künste, im Sinne eines Gesamtkunstwerkes, tatsächlich gesprengt wurden.

Schließlich beteiligten sich auch bei den, als „literarisches Theater“ zu definierenden, „Synthesen“ bildende Künstler, die diesbezüglich sogar eigene Stücke gestalteten (vgl. z.B. Giacomo Ballas Bühnensynthese: „Tipografia“, die Druckmaschine, 1914). Interessant hierbei scheint es zu erwähnen, dass beispielsweise Giacomo Balla, Fortunato Depero und Enrico Prampolini, in ihrem Bestreben einen universellen Dynamismus zu zeigen, sich nach dem ersten Weltkrieg explizit dem Theater zuwandten und dort die Richtung zu einem abstrakt-mechanischen Theater einschlugen, was anhand ihrer mannigfaltiger Schriften zu Bühnenbild und Theater nachvollzogen werden kann.⁹¹ Letztendlich wurde in diesen teils spontanen, teils inszenierten Vorstellungen der Futuristen „Kunst zur Kunstaktion“.⁹²

Der, von Künstlern verschiedener Sparten, ästhetisierte Skandal, der das Publikum durch Provokation stets zum Mitakteur der Vorstellungen werden ließ, wurde wenig später 1916 von den Dadisten in ihrem Cabaret Voltaire aufgenommen, welche ebenso Bildungs- und Kunstideale, von Ironie und Absurdität begleitet, in Varietémanier präsentierten.

„Mit papierenen Eingaben war wenig getan, man mußte dieser Zeit ihren Spiegel vorhalten, mit allen Mitteln der Satire, der raffinierten Klugheit, kein groteskes Zirkusmittel durfte geschont werden.“⁹³

⁸⁹ Filippo Tommaso Marinetti. ebd. S. 356.

⁹⁰ Vgl. Angelika Herbert-Muthesius. *Bühne und bildende Kunst im Futurismus*. ebd. (Anm. 63). S. 81.

⁹¹ Zu nennen wären hier beispielsweise: Enrico Prampolini: „Futuristische Bühnenbildnerei und Choreographie“ (1915) und „Die futuristische Bühnenatmosphäre“ (1924); Fortunato Depero: „Plastische Welt und plastisches Theater“ (1919) u.a.

⁹² Giacomo Balla, Fortunato Depero. „Die futuristische Neukonstruktion des Universums“ (1915). *Bühne und bildende Kunst im Futurismus*. ebd. (Anm. 63). S. 388.

⁹³ Richard Huelsenbeck. „Wozu war Dada da? [...]“ *Wozu Dada? Texte 1916-1836*. ebd. (Anm. 69). S. 49/50.

Mit den Futuristen werden die Dadaisten gerne auf Grund des zerstörerischen Charakters ihrer Bewegungen verglichen. Diesbezüglich kann Michael Bakunin, der in seinen Theorien in jeder zerstörerischen gleichzeitig eine schöpferische Kraft sah, als gemeinsamer Verbindungspunkt gedeutet werden. Hier aber liegen zwei grundsätzliche Unterschiede: Während die Futuristen, in ihrem Glauben alles zerstören zu müssen, um einen Neuanfang zu bewirken, sogar den Krieg verherrlichten, vertraten die Dadaisten, die den Krieg bereits erleben mussten, pazifistische Ansichten, was sie deutlich von ihren Vorgänger abhob. Zudem war der Dadaismus als internationale Kunstbewegung, weit entfernt von jeglichem Patriotismus.⁹⁴ In diesem Sinne nahmen sie auch dem technischen Fortschritt gegenüber, auf Grund ihres Wissens um die zerstörerische Kraft der Maschine, eine kritische Haltung ein, die sie allerdings stets mit Witz und Ironie veranschaulichten.

Im Gegensatz zu den Futuristen, die es sich zur Aufgabe machten alte Werte, auf polemische Art, durch neue zu ersetzen, sollten die Dadaisten ihre Zeit darauf verwerten, die allgemeine Sinnlosigkeit sämtlicher aufgestellter Werte zu zeigen, wodurch sie davon Abstand nahmen irgendetwas festhalten zu wollen und ihnen lediglich der fortwährende Prozess des Lebens als gültig erschien.

„Man muss wissen, daß Dada niemals irgendwelche Ziele oder besondere Regeln verfolgt hat. Die Dadaisten waren nur Ausdruck der Zeit, in künstlerischer Hinsicht verwandten sie unbedenklich alle modernen Elemente.“⁹⁵

Gerade die von Marinetti in seinem Varietémanifest postulierten Elemente der Absurdität, des Unsinn, wurden in den Aktionen, der im Zuge des Krieges desillusionierten Dadaisten von Bedeutung. So galt es auch ihnen keine etablierten bürgerlichen Vorstellungen von Moral und Kunst festzuhalten, allerdings auch keine neuen aufzustellen, wodurch das künstlerische Schaffen dieser Gruppe, von ihnen selbst gerne als Antikunst bezeichnet wurde.⁹⁶ „Sie machten sich lächerlich, um dieser Zeit zu zeigen, wie lächerlich und ungeistig sie war.“⁹⁷

⁹⁴ Vgl. Angelika Herbert-Muthesius. *Bühne und bildende Kunst im Futurismus*. ebd. (Anm. 63). S. 63.

⁹⁵ Richard Huelsenbeck. „Dada in Zürich“. *Wozu Dada? Texte 1916-1936*. ebd. (Anm. 69). S. 55.

⁹⁶ Vgl. Richard Calvocoressi. „Einleitung“. *Tinguely*. Katalog. Kunsthau Zürich. (11.6. - 8.9.1982). Hg. Kunsthau Zürich. Red.: Guido Magnaguagno. Zürich: Kunsthau. 1982. S. 9.

⁹⁷ Richard Huelsenbeck. „Dadaismus“. *Wozu Dada? Texte 1916-1936*. ebd. (Anm. 69). S. 43.

Und, wenn Marinetti das Heilige, und das Ernste in der Kunst zu zerstören wollte und gerade dafür im Varieté sein Vorbild sah - „Das Varieté zerstört das Feierliche, das Heilige, das Ernste und das Erhabene in der Kunst“⁹⁸ - so wird gerade dieses Verlangen durch die Dadaisten, man denke an Duchamps Readymade, gestillt. In diesem Sinne lassen sich zwischen den Dadaisten und Futuristen wenngleich sich erstere dezidiert von letzteren abgrenzten, Parallelen finden, die ebenfalls, und dies ist hier entscheidend, in Tinguelys anarchitisch-dadaistischer Kunstauffassung zur Geltung kommen.

Im Folgenden galten die futuristenschen, wie die dadaistischen Veranstaltungen als Vorläufer der sich in den 1960er Jahren entwickelnden Aktionskunst. Ein Punkt, der gerade im Rahmen dieser Arbeit wichtig erscheint, so gerne bemerkt wird, dass Tinguely 1959 vielleicht das erste Happening in Europa veranstaltete⁹⁹ und es wird noch genauer zu schildern sein, wie er mit seinen, dem dadaistischen Simultangedicht durchaus ähnlichen Vorträgen, im Rahmen seiner Aktionen, seine Ideen zur Geltung brachte.

Wie bereits erwähnt, können viele Interessenspunkte der Futuristen bei Tinguely wieder gefunden werden, wodurch mindestens eine Beziehung zwischen dem Künstler und jener Avantgardebewegung der 1910er Jahre auszumachen ist. Gleichzeitig gilt es allerdings hervorzuheben, dass Tinguely sich in wesentlichen Punkten von ihnen abgrenzte, und dadurch weit direkter mit den Vorstellungen der Dadaisten in Verbindung zu bringen ist.

Gemeinsam ist ihnen die Erkenntnis der immanenten Veränderung des Lebens, wodurch der Künstler, wie die Futuristen die Bewegung als einzig gültiges Prinzip erklären und sie schließlich versuchten dieses mittels ihrer Kunst zu veranschaulichen. Die Erfahrung der steten Veränderung, die zur Erkenntnis führt, dass es keine festen und absoluten Werte gibt, kann allerdings ebenso bei den Dadaisten gefunden werden, wodurch jeder von ihnen, ebenso wie Tinguely, sich auf provokante Weise dafür einsetzen sollte, gegen etablierte bürgerliche Ideologien, Moralvorstellungen und Kunstauffassungen vorzugehen und schließlich allesamt die Museen als Institution dieser bürgerlichen Kunstauffassung an den Pranger stellten, wodurch sie sich auch einer Huldigung ehemaliger Heroen der Kunst entzogen.

⁹⁸ Filippo Tommaso Marinetti. „Das Varieté“ (1913). *Bühne und bildende Kunst im Futurismus*. ebd. (Anm. 63). S. 358.

⁹⁹ Vgl. Pontus Hultén. „Manifestationen und Kollaborationen“. *Museum Jean Tinguely Basel: Eröffnungsausstellung: Exposition inaugurale 1996-1997*. Katalog zur Eröffnung Museums Jean Tinguely Basel. (1996-1997). Hg. Museum Jean Tinguely Basel. Red. u. Konzept: Museum Jean Tinguely Basel. Basel: Museum Jean Tinguely; Bern: Benteli. 1996. S. 12.

In Tinguelys Einstellung zu Technik und Maschine zeigt sich, wie noch genauer zu erläutern sein wird, einerseits die futuristische Faszination, andererseits aber auch die dadaistische Skepsis.

Was Tinguely schließlich vollkommen von den Futuristen trennt, ist deren Kriegsverherrlichung, Frauenfeindlichkeit und Patriotismus, sowie ihre Nähe zum Faschismus, wodurch er vollends mit der dadaistischen Weltauffassung verbunden werden kann, deren ironischer Humor bei Tinguely letztendlich auch zu finden ist. „Ich war Dadaist, stand immer auf gutem Fuß mit dem Dadaismus, mit meinen verrückten Arps, Duchamps, Tzaras [...]“¹⁰⁰

In Bezug auf Tinguelys gesamt künstlerisches, wie gesamt kunstwerkliches Schaffen, schien es durchaus relevant die Intentionen der Dadaisten und Futuristen vorzustellen. Einige Elemente wie: Absurdität, Unsinn, die Einbindung Maschine und der Technik in die Kunst und zukünftige Theaterkonzepte, sowie die Ablehnung des heiligen Ernstes in der Kunst und der bürgerlichen Kunst- und Moralvorstellungen allgemein, werden für Tinguely eine bedeutende Rolle spielen, wobei der Künstler wiederholt ähnlich provokative und spektakuläre Aktionen durchführen sollte, und sich hierbei seiner dadaistischen Vorgänger bewusst war.

„Aber Dada lebt doch noch [...] Jetzt in Zürich soundso viele Jahre nach dem Cabaret Voltaire, nach dem ungeheuren Theater, das die Sophie Taeuber, der Arp, der Hugo Ball gemacht haben, mit diesen Kostümen, mit diesem Wortgekläube, diesem Geschrei von Tzara und Huelsenbeck [...]. Ich denke, Dada ist hochaktuell und zwar in einem weiteren Sinn... Dada hat einiges zerstört, Heiligenscheine getötet, aber Poesie hat Dada nicht zerstört. Dada hat das Sterile, das schon Gestorbene attackiert.“¹⁰¹

¹⁰⁰ Jean Tinguely/Stefanie Poley. „Interview mit Jean Tinguely: Der Künstler - Clown der modernen Gesellschaft?“. *Unter der Maske des Narren*. ebd. (Anm. 44). S. 221/222.

¹⁰¹ Jean Tinguely. ebd. S. 226.

3.3. Tinguely im Kreise der Nouveaux Réalistes

So die Futuristen und die Dadaisten bereits intendierten in der Kunst neue Wege einzuschlagen, und dabei eine Erweiterung, sowie Erneuerung der Kunstmedien nicht ausschlossen, kann dieses Bestreben ebenso für das Kunstschaffen nach dem 2. Weltkrieg konstatiert werden. Patriotismus, Kriegsverherrlichung und unkritische Anbetung des technischen Fortschritts beiseite gelassen, wurde es nun erneut vielen Künstlern ein Anliegen alte Traditionen über Bord zu werfen, um Platz zu schaffen für die Entwicklung einer neuen freien Kunst.

Der Gegensatz zwischen der Figurativen und der Abstrakten prägte schon den Beginn der Moderne und sollte auch in den 1950er Jahren noch nicht gelöst sein. Zudem fand nunmehr die innerhalb der abstrakten Kunst virulente Diskussion zwischen den expressiven Tendenzen der informellen Malerei und der konstruktivistischen, konkreten Abstrakten ihren Höhepunkt, wobei die abstrakten Künstler jener Generation, der damals auch Tinguely angehörte, lediglich die Formensprache übernahmen, sich allerdings auf inhaltlicher Ebene nicht mit den Intentionen ihrer Vorgänger identifizieren konnten. Der Konstruktivismus mit seiner klaren Positionierung und der Suche nach Gesetzmäßigkeiten schien dem, in stetem Wandel begriffenen, Leben zu widersprechen. Auf der anderen Seite wurde die übersinnliche Ausrichtung der informellen Abstrakten nunmehr als vollkommen zufällig und willkürlich betrachtet und galt in diesem Sinne als unverantwortlich. Darüber hinaus währte immer noch die, seit dem Beginn der Moderne existierende, Polarität zwischen den vernunftsgläubigen und vor allem zielstrebigem Konstruktivsten und den Spontanisten (vgl. z.B. Dada), für welche es keine Grenzen oder Einschränkungen in der Kunst geben sollte.¹⁰² Zwei grundverschiedene Haltungen, die es Mitte der 1950er Jahre zu überwinden galt, was dem Schweizer Eisenplastiker Jean Tinguely gelingen sollte.

Die expressiven Tendenzen der informellen und taschistischen Malerei prägten damals die Künstlerlandschaft in Paris, ebenso wie in Amerika. Zum Teil aus dieser bildete sich aber, hier wie da, bald eine Auffassung von Kunst, die sich letztendlich vollkommen von der eben genannten Richtung unterscheiden sollte.

¹⁰² Vgl. Pontus Hultén. „Der Mensch und sein Werk“. *Museum Jean Tinguely Basel: Die Sammlung*. ebd. (Anm. 54) S. 34-39.

Das größte Anliegen dabei war die Erweiterung der künstlerischen Ausdrucksmittel und, in der Intention Kunst und Leben zu vereinen, erneut die Verbindung separatisierter und spezifizierter Kunstgattungen. Ein Bestreben, dem in Frankreich vor allem die von Pierre Restany 1960 gegründete Gruppe der „Nouveaux Réalistes“ nachgehen sollte.

Die sozialen Aspekte in den Vordergrund rückend, sagte diese Gruppe der abstrakten Kunst, die, vollkommen abgehoben, nichts mehr mit der Außenwelt zu tun hätte, den Kampf an. Sie hingegen verfolgten eine Kunst, die die äußere Realität wieder mit einbezog und sich mit deren Entwicklung wie Technologie, Atomenergie und Automatisierung befasste. Fern von Transzendenz, Dogmen und Ideologien strebten sie danach vor allem den sozialen Kontakt in der Kunst herzustellen und die Menschen direkt einzubinden.¹⁰³ Dabei wandten sie sich gegen den Taschismus, welchem sie Stilwiederholung und Akademismus vorwarfen und priesen im Gegenzug den Dadaismus mit der Betonung, das Marcel Duchamps „Antikunst – Geste“, gemeint ist hier das Readymade, nun eine positive Wende erfahren werde. Das Readymade sei nicht mehr, im negativen Sinne, als absoluter Nullpunkt von Kunst überhaupt zu verstehen, sondern als Anfang, um über diesen zu einer realistischen Kunst zu gelangen, und die Füße wieder auf die Erde zu setzen.¹⁰⁴

So die Nouveaux Réalistes Kunst wieder in die Außenwelt zu führen suchten, bedeutete dies auch deren Verbindung mit der urbanen und industriellen Kultur, wodurch Massenproduktion, Verschwendung, Gewalt und Werbung zu wichtigen Themen avancieren sollten. Die Straße und Alltagsgegenstände wurden dabei zu ihren künstlerischen Mitteln, wobei Parallelen zwischen ihnen und den amerikanischen Neo-Dadaisten, wie Robert Rauschenberg und Jasper Johns von Pierre Restany zwar festgestellt wurden, er aber gleichzeitig den für ihn entscheidenden Unterschied hervorhob, der, ihm zufolge, darin bestand, dass die Neo-Dadaisten nicht die letzte Konsequenz aus Duchamps Readymade gezogen hätten, da sie immer noch dazu übergingen aus ihren gefunden Objekten, durch Collage und Assemblage, ästhetische Kompositionen zu entwickeln, während die Nouveaux Réalistes tatsächlich intendierten Kunst entmystifiziert als Teil der Wirklichkeit zu präsentieren.¹⁰⁵

¹⁰³ Vgl. Pierre Restany. *Le Nouveau Réalisme*. Paris: Union générale d'éditions. 1978. S. 165-168.

¹⁰⁴ Vgl. Pierre Restany. „A quarante degrés au-dessus de dada“. 2. Manifest (Mai 1961). *Le Nouveau Réalisme*. ebd. S. 283-285.

¹⁰⁵ Vgl. Pierre Restany. ebd. S. 34.

Zu der von Pierre Restany gegründeten Künstlergruppe zählten unter anderen: César, Rayasse, Arman, Spoerri, Niki de Saint Phalle, Yves Klein und Jean Tinguely, wobei Pontus Hultén zufolge, die Verbindung jener Künstler nur äußert lose war.¹⁰⁶ Besonders Yves Kleins und Tinguelys Streben nach einer Suprematie der Kunst, die sie durch Entmaterialisierung zu erreichen suchten, scheint in vollkommenen Widerspruch zu dem Verlangen der übrigen Nouveaux Réalistes zu stehen, so diese die Verbindung mit der sichtbaren Wirklichkeit, dem Alltag herbeisehnten.

Yves Klein intendierte, wie aus seinen Schriften hervorgeht, die Kunst von ihrem materiellen Charakter zu befreien und sie zu einer geistigen Auseinandersetzung zu machen. Nur über Sensibilität, über Intellekt und Gefühl komme man zur eigentlichen Wahrheit. Nur auf diesem Wege sei die wahre Durchdringung des Universums möglich.¹⁰⁷

„Presently, it is a matter of recognizing the decayed state of the problems of art, religion, and science. These problems will no longer exist at the Center of Sensibility. The idea of freedom will become a new notion thanks to the unrestrained imagination and its forms of spiritual realization. The universe is infinite yet measurable. The pure imagination is realizable.“¹⁰⁸

Wie Yves Klein entwickelte auch Jean Tinguely eine ausgesprochene Faszination für die Entmaterialisierung, welche er mittels der Bewegung von Objekten in erhöhter Geschwindigkeit zu erreichen suchte. Erste Experimente diesbezüglich vollzog er bereits, nach Abschluss der Kunstgewerbeschule in Basel, als er einen Elektromotor an die Decke seines Zimmers befestigte, an welchen er verschiedene Gegenstände montierte, um diese sogleich durch Rotation aufzulösen.¹⁰⁹ Auch seine, an kinetische Konstruktionen Naum Gabos erinnernden *Constant indéterminées* (ca. 1955-1964) zeugen vom Interesse des Künstlers an der Entmaterialisierung. (vgl. bsw. Abb. 2a u.b¹¹⁰).

¹⁰⁶ Vgl. Pontus Hultén. „Der Mensch und sein Werk“. *Museum Jean Tinguely Basel: Die Sammlung*. ebd. (Anm. 54). S.51.

¹⁰⁷ Vgl. Yves Klein. „The Evolution of Art Towards the Immaterial“. Lecture at the Sorbonne (3.6.1959). *Overcoming the Problematics of Art: The Writings of Yves Klein*. Hg. Spring Publications. Mit einer Einführung übersetzt von Klaus Ottmann. Paris: Spring Publications, Inc. u. Yves Klein ADAGP. 2007. S. 75.

¹⁰⁸ Yves Klein. ebd. S. 79.

¹⁰⁹ Vgl. Richard Calvocoressi. „Einleitung“. *Tinguely*. Kat. 1982. ebd. (Anm. 96). S. 25.

¹¹⁰ Abb. 2: a,b: Jean Tinguely. *Constant indéterminée*, 1955-1958. 31,2 x 16,5 x 16,5cm. Privatsammlung. Still und bewegt. aus: Museum Jean Tinguely Basel (Hg.). *Jean le Jeune*. ebd. (Anm. 10). S. 149.



Abbildung 2a: *Constant indéterminée*, 1955-1958. 31,2 x 16,5 x 16,5cm. Still



Abbildung 2b: *Constant indéterminée*, 1955-1958. 31,2 x 16,5 x 16,5cm. Bewegt.

Diese Experimente sollte Tinguely weiterentwickeln, wobei er sich bei einigen seiner Werke unbestimmter Substanzen wie unter anderem Licht, Ton, Geruch, Wasser, Feuer und Rauch bediente. So lässt sich eine Art Entmaterialisierung beispielsweise in seinen Lautreliefs konstatieren, in denen der Ton als vordringlichstes Element wahrgenommen werden kann.

Diese Idee des Immateriellen sollte Tinguelys Schaffen bis 1963 beherrschen, wobei Yves Kleins Vision der Vergeistigung der Kunst sicherlich bedeutenden Einfluss auf Tinguely hatte, der sich zu diesem Zeitpunkt nicht nur in ästhetisch-moralischer Hinsicht mit dem Prinzip der Bewegung befasste, sondern auch ihre metaphysische Bedeutung unterstrich.¹¹¹

Während also die Nouveaux Réalistes die Kunst in die Wirklichkeit führen wollten, strebten Pontus Hultén zufolge Yves Klein und Tinguely danach, die Wirklichkeit in die Kunst zu führen und sie damit als allumfassende Einheit zu verstehen. Gedanken, die an die Visionen einiger Künstler aus dem frühen 20. Jahrhundert erinnern, dabei insbesondere Malewitsch und sein Verständnis von einer Suprematie der gegenstandslosen Kunst. Er suchte nach dem verbindenden Element zwischen Religion, Wissenschaft und Kunst, welches für ihn die reine Gegenstandslosigkeit war - das Höchste - die Suprematie, die es, über das Bewusstsein, in der Kunst zu erreichen galt.

¹¹¹ Vgl. Pontus Hultén. *Méta*. ebd. (Anm. 1). S. 76.

„Die Bewegung des Suprematismus geht bereist in diese Richtung. Sie ist auf dem Weg zur weißen gegenstandslosen Natur, zur weißen Erregung, zum weißen Bewusstsein und zu weißer Reinheit als höchster Stufe jedes Zustandes, der Ruhe wie der Bewegung.“¹¹²

Parallelen zu Yves Kleins Visionen einer entmaterialisierten Kunst lassen sich hier durchaus bemerken, wobei im Besonderen seine Vorstellung einer auf Sensibilität, Gefühl und Geist basierenden Durchdringung des Universum, um zu der „Wahrheit“ zu gelangen, in ähnlicher Weise in Malewitschs Abhandlungen zu finden ist.¹¹³ Was Tinguely anbelangte, so unterzeichnete dieser in der Tat im Januar 1959 seine Briefe mit „Vive Kasimir!“¹¹⁴

In der Galerie Iris Clert 1958 gelang es den Künstlern in einer gemeinsamen Ausstellung unter dem Titel „Vitesse pure et stabilité monochrome“ ihre Ansichten darzustellen. An der Wand der Galerie drehten sich Metallscheiben in einer Geschwindigkeit zwischen 450 und 2500 Umdrehungen pro Minute. Yves Klein hatte diese monochrom in den Farben blau, weiß und rot bemalt, wofür er bezeichnenderweise einen Roller benutzte, um seine persönliche Handschrift zu verwischen.¹¹⁵ Gerne wird dieses Experiment als extremstes Beispiel von Entmaterialisierung der Kunst überhaupt gedeutet, wobei die Verbindung von Klein und Tinguely zu den Nouveaux Réalistes hier allerdings kaum nachvollziehbar scheint.

Demgegenüber sieht Pierre Restany eine außerordentliche Bedeutung Yves Kleins für die Gruppe, da er gewissermaßen ebenso darauf aus war, die Totalität des Wirklichen bewusst zu machen. Für ihn sollte alles, jedes Ereignis real sein, die gesamte Natur, auch wenn sie sich der menschlichen Sinne entfernt, in anderen Dimensionen abspielte. „[...] mais son véritable *ready-made* était l'homme lui-même, la pluie, le vent, l'air, le feu, brèf, toutes les manifestations de l'énergie à travers la vie et les éléments.“¹¹⁶

Bei Tinguely wiederum sei es das Material, bestehend aus Alltagsgegenständen, welches er für seine Arbeit verwendete und darüber hinaus, so Restany im Nachhinein, dass er mitten im Jetzt lebte, in der jetzigen Wirklichkeit und sich durch seine Kunst mit dieser auseinandersetzte, wobei die Bedeutung des sozialen Kontakts und des Miteinbeziehens der Menschen in ihre Kunst beiden, wie dem Rest der Gruppe, ein Anliegen war.¹¹⁷

¹¹² Kasimir Malewitsch. *Suprematismus - Die gegenstandslose Welt*. ebd. (Anm. 71). S. 215.

¹¹³ Vgl. ebd. S. 221/222.

¹¹⁴ Vgl. Pontus Hultén. *Méta*. ebd. (Anm. 1). S.76.

¹¹⁵ Vgl. Richard Calvocaressi. „Einleitung“. *Tinguely*. Kat. 1982. ebd. (Anm. 96). S. 26/27.

¹¹⁶ Pierre Restany. *Yves Klein*. Neuausgabe Paris: Chêne. 1982. S. 171.

¹¹⁷ Vgl. Pierre Restany. *Le Nouveau Réalisme*. ebd. (Anm. 103). S. 126.

Tatsächlich schildert Pontus Hultén, Kunsthistoriker und Freund des Künstlers, der dessen Werk von Beginn an kannte, dass Tinguely wohl mit Pierre Restany in vielerlei Hinsicht übereinstimmte, jedoch im Weiteren dieser Gruppe nie sehr nahe stand.¹¹⁸

Nachdem Yves Klein Tinguelys Anschauungen über Kunst sicherlich beeinflusste, brachte, nach dessen Tod, die Zusammenarbeit des Maschinenkünstlers mit beispielsweise Niki de Saint Phalle, eine auffällige Wende in seinem Werk. Seine Arbeiten (z.B. die *Balubas*, vgl. Kap. 4.2.1) nunmehr charakterisiert durch eine Samisurium an zusammenmontiertem Material, scheinen den Künstler weit mehr in den Kontext der Nouveaux Réalistes zu stellen, als zuvor, wobei Tinguely sich grundsätzlich nie einer bestimmten Kunstrichtung verschrieb.

In diesem Sinne scheint die Verbindung Yves Klein – Tinguely – Nouveaux Réalistes, sehr undurchsichtig. Während Yves Kleins Schriften den Gedanken von einer Suprematie der Kunst durchaus erkennen lassen, finden sich diesbezüglich kaum Aussagen von Tinguely und seine damals entstandene Werkgruppe „Méta-Malevich“, lässt weit mehr einen ironischen Unterton bemerken, zudem der Künstler im Nachhinein bemerkte, dass es hierbei durchaus nicht um eine Hommage handelte. (vgl. Kap 3.4.1.) So dürfte er, bei aller Liebe und Ehre gegenüber seinem verstorbenen Freund, doch nicht in jeder Hinsicht mit diesem in Übereinkunft gestanden haben.

„Yves Klein avait des tout autres pensées. Il avait Blanchelard, il avait des mystificateurs, Moi j'ai jamais des mystificateurs. J'ai eu des personnages comme Heidegger qui sont le contraire [...] j'ai toujours été plus...plus près de l'absurdité dadaïste [...] Chez Yves Klein il avait légèrement peur de l'ironie, il avait légèrement peur d'être ridicule.“¹¹⁹

Zur Erklärung dieses komplexen Verhältnisses kann lediglich auf Pontus Hultén verwiesen werden, so dieser beschreibt, dass Tinguely, in seiner Intention nichts festhalten zu wollen, auch keine Art Dogmen oder Ideologien, ebenfalls nicht die von Klein, absolut setzte, und sich innerhalb der Kunst nie fixieren wollte, was ein klares Bekenntnis zu dieser oder jener Kunstauffassung mit sich gebracht hätte.¹²⁰

¹¹⁸ Vgl. Pontus Hultén. „Der Mensch und sein Werk“. *Museum Jean Tinguely: Die Sammlung*. ebd. (Anm. 54). S. 51.

¹¹⁹ Jean Tinguely/ Pierre Descargues. *Jean Tinguely: Entretiens avec Pierre Descargues*. ebd. (Anm. 20). S. 14.

¹²⁰ Vgl. Pontus Hultén. *Méta*. ebd. (Anm. 1). S. 297.

Die Verbindung beider Künstler mit den Nouveaux Réalistes beruhte demnach wohl am ehesten in deren gemeinsamer Suche nach neuen künstlerischen Mitteln und Materialien und dem Wunsch nach einer Auflösung der einzelnen Gattungsgrenzen, sowie dem aktiven Einbezug des Betrachters, wodurch bei jedem Künstler der Gruppe ein ausgeprägter Sinn für das Spektakuläre, das „événement“ konstatiert werden kann. Klein beispielsweise, für den die Welt ein Theater der Ereignisse war,¹²¹ sollte, gleichsam als Vorreiter bereits 1955 und 1956, wiederholt seine Ideen in inszenierten Aktionen zur Geltung bringen,¹²² auf welche im Rahmen dieser Arbeit leider nicht genauer eingegangen werden kann. An dieser Stelle soll aber auf die Schriften des Künstlers verwiesen werden, die seine Ideen zu Theater und Architektur vermitteln.¹²³

Ähnlichen Ambitionen hegte auch Tinguely, der „[...]schon seit langem den Wunsch [hatte], etwas 'Künstlerisches' als Aktion auszuführen, die den Rahmen der Kunstgalerie weit überschritt.“¹²⁴

3.4. Bewegliche Maschinen – maschinelle Bewegung

„In Paris, Tinguely has often been associated with the group of young artists, who call themselves „nouveaux realists“...What separates Jean Tinguely from the other new realists is his passionate dedication to motion in art [...]“¹²⁵

Mit seiner Verwendung von Bewegung als künstlerisches Mittel war Tinguely weder der Einzige noch der erste. Im Paris Mitte der 50er Jahre befasste man sich bereits intensiv mit der kinetischen Kunst. In diesem Sinne entfernten sich Paul Burry, Robert Beer, Yaacov Agam und Jesus Raffael Soto vom herkömmlichen Tafelbild durch mechanische oder visuelle Dynamik. Geistiger Mentor war Victor Vasarelli, der seine Gedanken auch theoretisch manifestierte.

¹²¹ Vgl. Pierre Restany: *Yves Klein*. ebd. (Anm. 116). S.171.

¹²² Vgl. z.B. seine in spektakulären Aktionen entstandenen *Anthroprometrien*, sowie seine Arbeiten mit Feuer auf präparierter Leinwand, seine Ausstellung „Le Vide“ u.a.; Vgl. dazu genauer: Pierre Restany. *Yves Klein*. ebd. S. - 248.

¹²³ Vgl. Yves Klein. *Overcoming the Problematics of Art: The Writings of Yves Klein*. ebd. (Anm. 107). S. -205.

¹²⁴ Pontus Hultén. *Méta*. ebd. (Anm. 1). S. 79.

¹²⁵ Calvin Tomkins. „A Profile of Jean Tinguely: Beyond the Machine“. Auszug aus einem Artikel in „The New Yorker“ (10.2.1962). *Jean Tinguely*. Katalog 2/1972. Kerstner-Gesellschaft Hannover. (17.3. - 16.4.1972). Hg. Kerstner-Gesellschaft Hannover u. Kunsthalle Basel. Red.: Peter F. Althaus u. Wieland Schmied. Hannover: Kerstner-Gesellschaft; Basel: Kunsthalle. 1972. S. o. A.

Der abstrakten Malerei jedoch weiterhin zugewandt, resultierten seine Bewegungseffekte nicht aus der Dynamik des Kunstwerks selbst, sondern aus dem Positionswechsel des Betrachters.¹²⁶

Zuvor interessierte es bereits die Kubisten die Bewegung des Blickes über stillstehende Gegenstände zu schildern. Sodann unternahmen die, bereits erwähnten, Futuristen ihre Versuche die Bewegung der Körper wiederzugeben, um eine, der allgemeinen Dynamik des Lebens entsprechende, Kunst zu schaffen.

In Russland beschäftigten sich die Konstruktivisten ab 1915 mit der Auflösung der massiven Form der Plastik. Damit wurde für sie der Zwischenraum der Skulptur zu einem ebenso wichtigen Faktor, wie das Material an sich und Raum konnte demnach, wie in der Physik, auch Bewegung und Zeit sein. Hier entstand das, von den Brüdern Naum Gabo und Nathan Pevsner 1920 aufgestellte „Realistische Manifest“, das erste Manifest zur kinetischen Kunst, in dem die Verfasser bereits bemerken, dass allein die Bewegung in der Kunst Zukunft haben werde, denn Raum und Zeit seien die einzigen Formen in denen sich das Leben aufbaue.¹²⁷ Das zweite, genannt „Manifest über das dynamisch konstruktive Kräftesystem“ wurde von Lázló Moholy-Nagy und Alfred Kemény aufgesetzt.

Bei all dem regen Interesse der Moderne an der Einbeziehung von Bewegung in der Kunst, betont Pontus Hultén allerdings, dass die Auseinandersetzung damaliger Künstler mit dieser Thematik, weit mehr auf theoretischer Ebene basierte, als in der praktischen Umsetzung.¹²⁸

Der erste dieser Generation, wie es scheint, der die physikalische Bewegung bereits 1913 in das Kunstwerk einbezog, war der Dadaist Marcel Duchamp, der ein umgedrehtes Fahrrad auf einen Küchenstuhl setzte und folglich den Betrachter dazu aufforderte das Rad in Bewegung zu versetzen.¹²⁹ Nicht nur, dass der Künstler damit das erste „Readymade“ machte, ein in der Fabrik hergestellter Gegenstand, der durch die Deklaration des Künstlers zum Kunstwerk mutiert, auch bezog Duchamp hier erstmals den Betrachter als aktiven Part in das Kunstwerk mit ein.

¹²⁶ Vgl. Pontus Hultén. „Der Mensch und sein Werk“. *Museum Jean Tinguely Basel: Die Sammlung*. ebd. (Anm. 54). S. 39/40.

¹²⁷ Vgl. Naum Gabo, Nathan Pevsner. „Das Realistische Manifest“ (Moskau, 5. 8.1920). *Naum Gabo: Sechzig Jahre Konstruktivismus*. .Publikation anlässlich der Ausstellung. „Naum Gabo: Sechzig Jahre Konstruktivismus“. Akademie der Künste, Berlin-West (7.9. - 19.10.1986), Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (28.11.1986 - 4.1.1987) [u.a.]. Mit dem Oeuvre-Katalog der Konstruktionen und Skulpturen. Hg. Steven A. Nash und Jörn Merkert. München: Prestel. 1986. S. 203/204.

¹²⁸ Vgl. Pontus Hultén. „Die Stellvertretende Freiheit oder Über die Bewegung in der Kunst und Tinguelys Méta-Mechanik“. Umschlagseite der Sondernummer der Zeitschrift „Kasark“ No. 2 (Stockholm, Okt. 1955). Schwedisch/Deutsch. *Méta*. ebd. (Anm. 1). S. 49/41.

¹²⁹ Vgl. ebd. S. 40.

In Bezug auf Tinguely sollte seine Person von immenser Bedeutung sein, wobei Richard Calvocoressi zufolge, sein Einfluss auf Tinguely weniger spezifisch, aber dafür umso grundlegender war. Im Besonderen schätze er Duchamps Geisteshaltung und seine Ironie gegenüber der Kunstproduktion im Zeitalter der Technik und der Massenmedien.¹³⁰ „Er war ein feiner Kerl, der etwas gemacht hat, was ganz einfach war. Wenn man mit ihm darüber sprach, sage er: >Es ist ganz einfach, viel unreflektierter, als andere annehmen<“¹³¹

Zudem erhielt Tinguely besondere Inspiration durch das Werk Alexander Calders, der 1931 seine ersten beweglichen Konstruktionen schuf, welche von Duchamp wiederum den Namen „Mobiles“ erhielten. „[...]sa naturalité du mouvement, qu'il utilisait, la manière, évident de travailler avec le mouvement m'a naturellement ouvert du porte. Pour moi, c'est mon pionnier.“¹³²

Erstere dieser beweglichen Stahldrahtkonstruktionen sollten über einen Motor laufen. Von diesem Gedanken nahm Calder alsbald Abschied, da er danach strebte, Bewegungsmomente ohne Wiederholung zu evozieren, während eine motorisierte Bewegung stets Gefahr lief monoton zu werden. Seine „Mobils à main“, lediglich auf Gleichgewicht basierend, eröffneten hingegen eine unendliche Anzahl an Möglichkeiten einer freien Bewegung.¹³³ Genau hier setzte Tinguely an, denn in seinen, letztendlich durchaus von Motoren betriebenen, Maschinen sollte es dem Künstler gelingen, dennoch nicht nachvollziehbare, ebenso wie sich nicht unbedingt wiederholende Bewegungsabläufe zu kreieren.

¹³⁰ Vgl. Richard Calvocoressi. „Einleitung“. *Tinguely*. Kat. 1982. ebd. (Anm. 96). S. 8.

¹³¹ Jean Tinguely/Heinz Norbert Jocks. „Jean Tinguely »Ich beschäftige mich mit dem Tod um ihn zu bekämpfen«: Ein Gespräch von Heinz – Norbert Jocks“. *Kunstforum International*. ebd. (Anm. 3). S. 275.

¹³² Jean Tinguely/Jaques Beaufort. *Interview*. ebd. (Anm. 9). S. 3.

¹³³ Vgl. Pontus Hultén. *Méta*. ebd. (Anm. 1). S. 40/41.

3.4.1. Maschine und Zufall

„[...] they can be gay, funny, satiric, or absurd, and they can also be angry, anguished, and in some cases terrifying“¹³⁴

In der Tat erzielen Tinguelys Maschinen, betrachtet man das Gesamtoeuvre des Künstlers, verschiedene Effekte. Während manche einen vielleicht in Angst und Schauer versetzen, reizen andere wiederum die Lachmuskeln. Wird man sie in ruhendem Zustand womöglich als abstoßend empfinden, lösen sie, in Bewegung versetzt, geradezu Wohlgefallen und Amusement aus. Nichts scheint unmöglich. Eines jedoch wird in Anbetracht Tinguelys Maschinengebilde stets betont: Der spielerisch- ironische Charakter. Humor, Satire und Ironie werden beinahe Grundbegriffe zur Beschreibung seiner Werke, wobei seine darin enthaltene subtile Kritik an Technik und Industrie ebenfalls nicht verleugnet werden kann. Dies ist wahrscheinlich der Grund, warum seine Werke immer wieder in Vergleich zur dadaistischen Auseinandersetzung mit der Beziehung zwischen Mensch und Maschine gestellt werden.

Die Maschine und vor allem das Rad wurden, in ihren unterschiedlichen Bedeutungsebenen, nicht nur von Duchamp aufgegriffen, sondern gleichfalls von beispielsweise Francis Picabia in seiner „Parade Amoureuse“ (1917) oder von Man Ray, der in seinem Werk „Der Mensch“ (1918) diesen ironisch, sarkastisch, auf ein Handquirl reduziert.¹³⁵ So man Tinguely in diesem Sinne öfters als Neo-Dadaisten bezeichnete, konnte der Künstler sich mit diesem Gedanken wohl nur allzu gerne anfreunden.

„Die Bewegung ist die Beziehung zur Kunst, die man haben könnte und die mit Schwierigkeiten verbunden wäre. Bei mir ist auf eine Weise Kunst keine Kunst. Diese Dada-Vergangenheit ist drin [...]“¹³⁶

¹³⁴ Calvin Tomkins. „A Profile of Jean Tinguely: Beyond the Machine“. Auszug aus einem Artikel in „The New Yorker“ (10. Feb. 1962). *Jean Tinguely*. Kat. 1972. ebd. (Anm. 125). S. o. A.

¹³⁵ Vgl. Carla Schulz-Hoffmann. „Chaos und Ordnung, Anarchie und Gesetz – zu den Plastiken von Jean Tinguely“. *Jean Tinguely*. Kat. 1985. ebd. (Anm. 19). S. 26/27.

¹³⁶ Jean Tinguely/Siegfried Salzmann: „Interview“ (10.11.1978 in Neyruz, Schweiz; fortgesetzt: 18.11.1978 in Paris, Centre George Pompidou). *Jean Tinguely: Meta.Maschinen*. Katalog. Wilhelm-Lembruck-Museum der Stadt Duisburg (17.12.1978 - 4.2.1979). Hg. Wilhelm Lembruck-Museum, Duisburg. Bearb.: Stefanie Poley u. Siegfried Salzmann. Duisburg: Wilhelm-Lembruck-Museum. 1978. S. 9.

Wenngleich Marcel Duchamp, mit welchen Tinguely persönlichen Kontakt pflegte, dessen Humor zwar stets betonend, ihn dennoch nicht als „Anti-Künstler“ betrachten sollte,¹³⁷ wurde sein dadaistischer Geist von der älteren Generation nicht übersehen.

„There are two kinds of art, if we may still use the word „classicistic“ art that relies on tradition and Dada art that relies on shock for its effects. I would call Tinguely a Méta-Dadaist because his machines not only turn traditional concepts upside down, but also realize the old Dada love of movement.“¹³⁸

Das bereits von den Dadaisten einbezogene Rad sollte nunmehr für Tinguely zur Basis seines künstlerischen Schaffens werden.

„Alors, je suis quand même d’abord et premièrement obsédé par la roue, parce qu’elle me permet...permet de faire un mouvement primitive[...]Même si ensuite ils ont l’apparence... d’apparence complexes et compliqués et ironiques et bizarres et fous, ils sont toujours assez simple“¹³⁹

So die Grundelemente des Rades, basierend auf der Kreisbewegung, einerseits Wiederholung, mit einer Unterlage, andererseits auch Veränderung bedeuten, kommen in den Maschinengebilden Tinguelys beide Charakteristika zum Vorschein. Dabei gelang dem Künstler das Verhindern einer monotonen, sich stets wiederholenden Bewegung durch seine Konstruktionen der Zahnräder, die permanent über die Zähne springen, sich dabei ab und an fest hacken, und zu einem unbestimmten Zeitpunkt weiterlaufen. Damit entbehren seine Maschinen jegliche Präzision. Einzig und allein der Zufall sollte walten. Insofern zielt der Mechanismus seiner Werke auf alles andere als Genauigkeit.¹⁴⁰

Tinguely war nicht der einzige, der Zufall bewusst in die Kunst integrierte. Eine Reihe von Künstlern beschäftigte sich mit diesem. Beispielsweise kann hier erneut auf Duchamp verwiesen werden, der seine Werke bereits „Zufallkonserven“ nannte.¹⁴¹ Das Neue jedoch in Tinguelys Umgang mit dem Zufallsmoment war, dass er diesen nicht im schöpferischen Akt verwendete, sondern er während der Aktion seiner Maschinen hervorkommt, denn durch die Konstruktion der

¹³⁷ Vgl. Richard Calvocoressi. „Einleitung“. *Tinguely*. Kat. 1982. ebd. (Anm. 96) S. 9.

¹³⁸ Richard Huelsenbeck. Auszug aus einem Vorwort in „Katalog New York“ (1961). *Jean Tinguely*. Kat. 1972. ebd. (Anm. 125), S. o.A.

¹³⁹ Jean Tinguely/JequesBeaufort. *Interview*. ebd. (Anm. 9). S. 3.

¹⁴⁰ Vgl. Pontus Hultén. „Geschichte der Bewegungskunst im 20. Jhdt.“. Auszug aus einem Artikel in „Kunstnachrichten“. Vol. VI. (April, 1965). *Jean Tinguely*. Kat. 1972. ebd. (Anm. 125). S. o.A.

¹⁴¹ Vgl. Pontus Hultén. „Der Mensch und sein Werk“. *Museum Jean Tinguely Basel. Die Sammlung*. ebd. (Anm. 54). S. 37.

Zahnräder entstehen ruckartige Bewegungen, die als solche nicht voraussehbar sind. Eine Bewegung kann sich somit öfter hintereinander wiederholen, viel später, oder gar nicht.

Schon bei seinen *Moulins à prière*, *Horizontales* und *Éléments détachés* (1954), die zu den ersten eigenständigen Arbeiten des Künstlers zählen, wird dessen Zufallsprinzip deutlich.

Bei den *Moulins à prière* handelt es sich um fragile, freistehende Drahtkonstruktionen (vgl. Abb. 3¹⁴²), deren verschieden große Zahnräder meist noch per Hand in Bewegung versetzt werden, wobei die weit auseinander stehenden Zähne dieser Räder einen ungehinderten Ablauf der Maschine unmöglich machen. Dies gilt ebenso für die beiden anderen Werkgruppen (vgl. bsw. Abb. 4¹⁴³ u. 5¹⁴⁴). Ihrer Form nach können bei ihnen noch Bezüge zum Tafelbild bemerkt werden, und dennoch negieren sie, durch die Verwendung von Draht, die Bildfläche, wodurch die Illusion eines herkömmlichen Tafelbildes oder Reliefs vom realen Raum abgelöst wird.¹⁴⁵

Durch die abgehackten Bewegungsabläufe, fühlt man sich, insbesondere bei den *Moulins à prière*, wenngleich hier weder anthropomorphe, noch sonstige figürliche Bezüge vorhanden sind, an ein absurdes Spiel erinnert. Die sehr geschäftigen und doch unbeholfenen Bewegungen entfalten eine subtile Komik, wodurch es nahe liegen würde, von einem abstrakten Bewegungstheater, oder Maschinentheater zu sprechen.

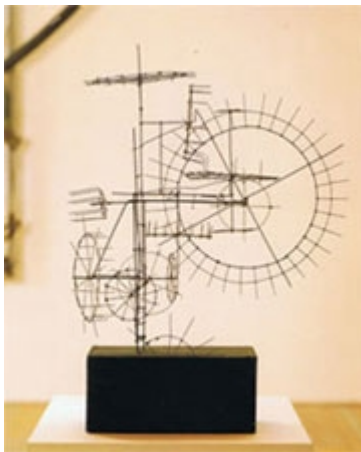


Abbildung 3: *Moulin à prière IV*, 1954. Méta-mechanische Skulptur. 71 x 50 x 30cm

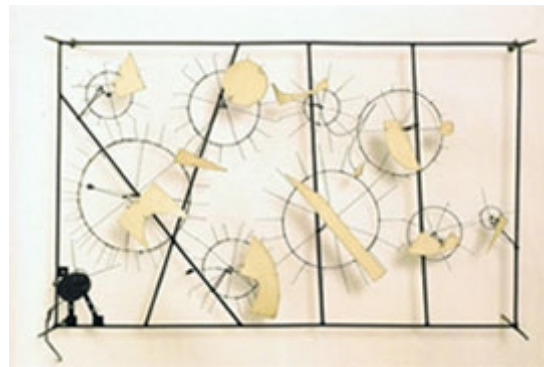


Abbildung 4: *Élément détaché I*, 1954. Méta-mechanisches Relief. 85 x 131 x 35,5cm.

¹⁴² Abb. 3: Jean Tinguely. *Moulin à prière IV*, 1954. Méta-mechanische Skulptur. 71 x 50 x 30cm. Sammlung Rira, Courtesy Galerie Reckermann. aus: Museum Jean Tinguely Basel (Hg.). *Jean le Jeune*. ebd. (Anm. 10). S. 79.

¹⁴³ Abb. 4: Jean Tinguely. *Élément détaché I*, 1954. Méta-mechanisches Relief. 85 x 131 x 35,5cm. Museum Jean Tinguely Basel. aus: Museum Jean Tinguely Basel (Hg.). *Jean le Jeune*. ebd. (Anm. 10). S. 83.

¹⁴⁴ Abb. 5: Jean Tinguely. *Horizontal II*, 1954. Méta-mechanische Skulptur. 60 x 210cm. Sammlung Prof. Dr. R. Matthys, Belgien. aus: Museum Jean Tinguely Basel (Hg.). *Jean le Jeune*. ebd. (Anm. 10). S. 81.

¹⁴⁵ Vgl. Heinz Stahlhut. „Moulins à prière und Drahtreliefs“. *Jean le Jeune*. ebd. (Anm. 10). S. 76/77.



Abbildung 5: *Horizontal II*, 1954. Méta-mechnische Skulptur. 60 x 210cm

Ebenso wurde der Zufall von Tinguely für seine ebenfalls 1954 begonnenen Arbeiten, die unter dem Titel „Méta-mechaniques“ zusammengefasst sind, verwendet. (vgl. bsw. Abb. 6¹⁴⁶) Auf quadratischen oder rechteckigen Holzkästen sind Metallflächen in ganz einfachen Formen, wie Linie oder Kreis, montiert. Die Drähte werden hinter der Bildfläche mit Metallrädern verbunden, welche wiederum mit einem, ebenfalls verborgenen, Motor zusammenhängen und durch Treibriemen in Bewegung versetzt werden.¹⁴⁷ Auch hier garantiert der hinter den Kästen versteckte Motor keinen regelmäßigen Ablauf der Bewegung. Die Räder, von unterschiedlichem Durchmesser, drehen sich in unterschiedlicher Geschwindigkeit, wodurch auf der Bildfläche immer neue Anordnungen der Elemente entstehen. Anfang und Ende sind dabei nicht auszumachen. Es bleibt einzig und allein die stete Bewegung, wodurch ein beinahe graziöses Formenballett entsteht.

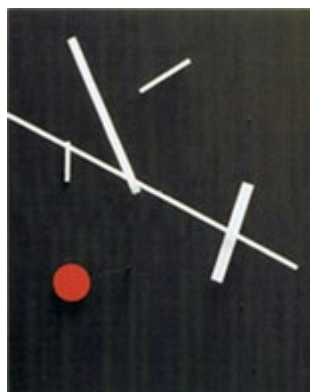


Abbildung 6: Méta-Malevitch „Point Rouge“, 1954. Méta-mechnisches Relief. 61,3 x 49,3 x 10cm.

¹⁴⁶ Abb. 6: Jean Tinguely. *Méta-Malevitch* „Point Rouge“, 1954. Méta-mechnisches Relief. 61,3 x 49,3 x 10cm. Sammlung Theo und Elsa Hotz, Zürich. aus: Museum Jean Tinguely Basel (Hg.). *Jean le Jeune*. ebd. (Anm. 10). S. 95.

¹⁴⁷ Vgl. Heinz Stahlhut. „Méta-Malevitchs“. *Jean le Jeune*. ebd. (Anm. 10). S. 85/86.

Diese méta-mechanischen Reliefs, bestehend aus einfachen geometrischen Formen, die sich langsam von einer Position zur nächsten bewegen, oder auch in einander übergehen, scheinen für das Frühwerk des Künstlers von besonderer Bedeutung, da ihm hier der sogenannte „Vatermord“, die Loslösung von seinen konstruktivistischen Vorgängern gelingen sollte. Damit wandelte er deren Grundsätze um und unterstrich dabei entschieden die unendliche Anzahl mechanischer Bewegungsmöglichkeiten.

„Je suis parti d'éléments constructivistes, du vocabulaire de Malevitch, peintre suprématiste russe, Kandinsky et de Arp [...] J'ai réutilisé leurs éléments et je le ai mis en mouvement. J'ai essayé ainsi d'échapper à leur impératif, à leur force, à celle de Mondrian aussi.“¹⁴⁸

Auf der Suche nach einer angemessenen Bezeichnung schlug Pontus Hultén als Oberbegriff dieser Werkgruppe „Méta-Mechanik“ vor, da ihm die unterschiedlichen Bedeutungen von „Méta“ - „von, „zusammen mit“, „nach“, oder „über-hinaus“, in jedem Falle passend schienen.¹⁴⁹ Tinguely selbst konnte sich für diesen Vorschlag begeistern und betitelte im Folgenden einzelne Werksgruppen mit den Namen jener Künstler, auf die sie sich bezogen - so beispielsweise: „Méta-Malevich“, oder „Méta-Kandinsky“ - wodurch er ihnen, in stets ironischen Unterton, auf seine Weise Referenz erwies. Als Hommage sollte er diese Arbeiten im Nachhinein aber nicht auffassen. „Les éléments suprématistes étaient mis en mouvement alors le 'malevitchisme' était foutu“¹⁵⁰

Durch die uneingeschränkten, nicht präzisierten oder geplanten Bewegungsabläufe verkörpern seine Maschinen vollkommene Unabhängigkeit und Freiheit, vielleicht jene Freiheit von der der Künstler selbst stets träumte. „Ich baue in sich freie Maschinen, die ihre eigene Freiheit ihr eigenes Chaos, ihre Unordnung und Ordnung haben und auf ihre eigene Weise ihren Zufall erzeugen.“¹⁵¹

¹⁴⁸ Jean Tinguely. „Tinguely parle de Tinguely“. Auszug aus einer Radiosendung präsentiert von Jean-Pierre Van Tieghem. Radio-Télévision belge de la Communauté française, Brüssel. (13.12.1982). *Tinguely*. Kat. 1988. ebd. (Anm. 43). S. 362.

¹⁴⁹ Vgl. Pontus Hultén. *Méta*. ebd. (Anm. 1). S. 16.

¹⁵⁰ Jean Tinguely/Catherine Francblin. „Jean Tinguely: farces et attrapes“. *art press*. ebd. (Anm. 21). S. 22.

¹⁵¹ Jean Tinguely/Stefanie Poley. „Interview mit Jean Tinguely: Der Künstler - Clown der modernen Gesellschaft?“. *Unter der Maske des Narren*. ebd. (Anm. 44). S. 227.

3.4.2. Faszination und Skepsis

In seiner Arbeit mit beweglichen Maschinen scheinen die Intentionen Tinguelys, so man das Gesamtwerk betrachtet, komplex, wobei dennoch zwei wesentliche Anliegen des Künstlers benannt werden können: Die Kritik am traditionellen Kunstbegriff, sowie seine Skepsis in Bezug auf den modernen Fortschrittsglauben. Beide werden durch immer wiederkehrende Elemente in seinem Schaffen deutlich.

Hier wäre zum einen das Material. Sich, nach eigenen Aussagen, auf Duchamps „Readymade-Verfahren“ berufend¹⁵² verwendete der Künstler für seine Objekte Blech, Abfallprodukte, sowie hie und da gefundene Sachen vom Trödel. In diesem Sinne benutzte Tinguely, nach damaliger Ansicht, „kunstunwürdiges“ Material. Seine Objekte betrachtend, wird es damit unmöglich von einem wunderbaren Farbauftrag zu sprechen, ebenso wenig wie eine graziöse, künstlerische Komposition festgestellt werden kann, bedenkt man, dass seine Maschinengebilde auf einfachste Weise ausgeführt sind. Tinguely unterschied nicht mehr zwischen Hoch- und Subkultur oder zwischen „künstwürdigem“ und „kunstfremdem“ Material.¹⁵³ Dieser Tatsache war sich der Künstler durchaus bewusst und er fand Freude an dem Gedanken, dass seine Objekte, so sie nicht unter dem Vorzeichen „Kunst“ ausgestellt wurden, sondern lediglich irgendwo auf der Straße platziert, vermutlich, nach gestohlenem Motor, wieder zu Abfallprodukten erklärt werden würden.¹⁵⁴ Parallelen zum Dadaismus sowie zur amerikanischen Junk-Art von beispielsweise Robert Rauschenberg, oder Richard Stankiewicz, sind hier ebenso festzustellen.¹⁵⁵

„Ja wertloser Plunder. Ohne Bewegung ist er nichts [...]Das Lächerliche, das Unnütze, das Unwichtige, das Nicht-Ernst zu Nehmende, das ist mir an meinen Materialien wichtig. Je verlotterter ein Material umso größer die Freude.“¹⁵⁶

¹⁵² Vgl. Jean Tinguely/Siegfried Salzmann. „Interview“ (10.11.1978 in Neyruz; fortgesetzt: 18.11.1978 in Paris, Centre Georges Pompidou). *Jean Tinguely: Meta.Maschinen*. ebd. (Anm.136). S. 8.

¹⁵³ Vgl. Carla Schulz-Hoffmann. „Chaos und Ordnung, Anarchie und Gesetz - zu den Plastiken von Jean Tinguely“. *Jean Tinguely*. Kat. 1985. ebd. (Anm. 19). S. 21.

¹⁵⁴ Vgl. Jean Tinguely/ Beaufort. *Interview*. ebd. (Anm. 9). S. 6.

¹⁵⁵ Vgl. Inge Herold „»Stillstand gibt es nicht«“. *Jean Tinguely: »Stillstand gibt es nicht«*. Katalog. Kunsthalle Mannheim (6.10.2002 - 19.1.2003), u. Kunsthalle in Emden, Stiftung Henri und Eske Nannen und Schenkung von Otto van de Loo (8.2. - 11.5.2003). Hg. Manfred Fath. München; Berlin; London; New York: Prestel. 2002. S. 43.

¹⁵⁶ Jean Tinguely/Heinz-Norbert Jocks. „Jean Tinguely »Ich beschäftige mich mit dem Tod um ihn zu bekämpfen«: Ein Gespräch von Heinz – Norbert Jocks“. *Kunstforum International* ebd. (Anm. 3) .S. 275.

Sein Materialumgang spiegelte aber nicht nur die Kritik des Künstlers an herkömmlichen Kunstauffassungen, sondern war ebenso als Attacke gegen die Wegwerfgesellschaft zu verstehen. „Il faut consommer moins, et encore trois autres choses.“¹⁵⁷

Eine weitere, bereits häufig erwähnte, Konstante ist die Bewegung. Von Motoren angetrieben und Geräusche produzierend bieten seine Maschinen eine breite Palette an Bewegungsmöglichkeiten. Unnachvollziehbares, chaotisches Rucken, Zucken, Hopsen, Stoßen, ebenso wie stets gleich bleibendes, banales Hin- und Herfahren können dabei bemerkt werden. Eines jedoch ist allen Maschinen gemein: welche Bewegung sie auch immer vollführen, letztendlich bleibt sie ohne Sinn, ohne erkennbaren Nutzen. Auch damit vermag Tinguely gängige Kunstauffassungen vor den Kopf zu stoßen. Dem Betrachter wird es hier unmöglich gemacht in ruhige Kontemplation zu versinken, was bedeutet, dass die herkömmliche Anschauung von einem Umgang beziehungsweise Zugang zur Kunst vom Künstler negiert wird. Er produzierte sinnlose Kunst, dies dafür vollkommen ernsthaft. „Ich muss sehr hart arbeiten, um auf die Nutzlosigkeit zu beharren [...]“¹⁵⁸

So Tinguelys Maschinen nichts produzieren, karikieren sie durch ihre komische Gestalt und ihren gleichfalls verrückten Bewegungsabläufen die perfekt funktionierende moderne Maschine der Industrie, die im Gegensatz zu seinen Apparaten, immer mehr produziert und hiermit, da man bald nicht mehr weiß wohin mit den Dingen, die moderne Wegwerfgesellschaft fördert.¹⁵⁹

Mit der Werkgruppe „Méta-Kandinsky“ (vgl. Abb. 7¹⁶⁰) sollte Tinguely beginnen, die bisher hinter den Holzkästen versteckte Technik zu offenbaren. Das war wohl der entscheidende Schritt von der künstlerischen Plastik zur Maschinenplastik. Damit wurden seine Maschinen zu zwecklosen Materialassemblagen, die nur einen Sinn haben – das Prinzip der mechanischen Bewegung zu thematisieren.

¹⁵⁷ Jean Tinguely/o.N. *Interview*. (anonym, ca. 1971-1980). Nachlass Jean Tinguely. Transkript: Basel: Archiv des Museums Jean Tinguely. AU 000 006. S. 18.

¹⁵⁸ Jean Tinguely. zit. n. *L'Esprit de Tinguely*. Katalog. Kunstmuseum Wolfsburg (20.5. - 3.10.2000) u. Museum Jean Tinguely Basel (15.11.2000 - 22.3.2001). Hg. Kunstmuseum Wolfsburg. Konzept: Annelie Lütgens. Red.: Holger Broder. Wolfsburg: Kunstmuseum; Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.. 2000. S. 225.

¹⁵⁹ Vgl. Jean Tinguely/o.N. *Interview*. ebd. (Anm. 157) S. 17.

¹⁶⁰ Abb. 7: Jean Tinguely. *Méta-Kandinsky II*, 1955. Relief polychrome. 42 x 150cm. The Museum of Fine Arts, Houston. aus: Museum Jean Tinguely Basel (Hg.). *Jean le Jeune*. ebd. (Anm. 10). S. 127.



Abbildung 7: *Méta-Kandinsky II*, 1955. Relief polychrome. 42 x 150cm.

Die Bewegung wurde nun zum wichtigsten Ausdrucksmittel und schließlich zur Gebärde. (vgl. Kap. 4.2.)¹⁶¹

Hier zeigt sich ebenfalls Tinguelys Skepsis gegenüber dem modernen Technikglauben. Seine Maschinen, in denen die Technik offenkundig zur Geltung kommt, stehen erneut in Kontrast zu den modernen Apparaturen, bei welchen die technischen Vorgänge hinter dem Äußeren verborgen bleiben. Der Künstler gab hingegen die Technik preis und intendierte damit die Menschen darauf aufmerksam zu machen, dass sie in einer von Maschinen beherrschten Welt leben. Eine Tatsache, die er als beängstigend empfand.¹⁶²

Als Höhepunkt seines Angriffs auf den modernen Fortschrittsglauben, die Konsumwelt und althergebrachte Kunstauffassungen können letztlich seine Zerstörungsaktionen betrachtet werden, bei denen die Maschine, das Kunstwerk sich selbst ruiniert. (vgl. Kap. 6.2.1.). An diesem Punkt wird eine weitere, in allen Werken des Künstlers inbegriffene, Thematik deutlich: seine Vorstellungen zu Vergänglichkeit, Tod und Leben. „Il y a toujours le côté éphémère [...]“¹⁶³

Das Moment der Vergänglichkeit wohnt von Haus aus allen Maschinen des Künstlers inne. Dies nicht nur durch das von ihm verwendete Material, sondern ebenfalls durch die stets vorhandene Möglichkeit, dass seine Maschinen, ohne Wartung, eines Tages nicht mehr funktionieren, was ihren „Tod“ bedeuten würde. Gleichzeitig aber beruhen seine Konstrukte auf Bewegung, durch welche sie das pure Leben verkörpern. In diesem Sinne schien Tinguely die Maschine als bestes Mittel zur Verkörperung von Leben und dies nicht nur, wenn sie läuft, beinhaltet doch ihr nicht Funktionieren die Möglichkeit sie zu reparieren und ihr damit erneut zu Leben zu verhelfen.

¹⁶¹ Vgl. Otto Graf. Auszug aus einem Vorwort in „Katalog Wien“ (1967). *Jean Tinguely*. Kat. 1972. ebd. (Anm. 125). S. o.A.; Vgl. ebs. Pontus Hultén. „Geschichte der Bewegungskunst im 20. Jhdt.“. Auszug aus einem Artikel in „Kunstschnurichten“. Vol. VI. (April, 1965). ebd. S. o.A.; Vgl. ebs. Inge Herold. „» Stillstand gibt es nicht«“. *Jean Tinguely: »Stillstand gibt es nicht«*. ebd. (Anm. 155). S. 41.

¹⁶² Vgl. Jean Tinguely. zit. n. *L'Esprit de Tinguely*. ebd. (Anm. 158). S. 261/262.

¹⁶³ Jean Tinguely/o.N. *Interview*. ebd. (Anm. 157). S. 2.

Dabei war der Künstler durchwegs darauf bedacht nach einer Reparatur immer wieder etwas zu verändern, neue Aspekte einzubauen, wodurch er auch zeigen konnte, dass Veränderung Leben bedeutet. „La machine se délabre pas, la machine se répare. Un moteur qui flanche est remplacé par un nouveau. C'est un autre monde. Le mécanisme est un esprit de vie.“¹⁶⁴

In diesem Sinne zeigte Tinguely, dass Leben und Tod zusammengehören. Das eine beinhaltet das andere. So dringt hinter all der Ironie und Lächerlichkeit von Tinguelys Maschinen durchwegs seine Skepsis gegenüber dem enormen Wachstum an technischen Geräten in unserer industriellen Welt durch. Diese steigende Anzahl scheint jeglichen Verstand zu entbehren und doch nicht zu bremsen. „[...] on commence à voir un peu les possibilités pandemoins...pandémoiniaques [...]“¹⁶⁵

In dieser von Maschinen regierten Welt, konstatierte der Künstler ebenfalls eine Veränderung der Beziehung zwischen Mensch und Maschine, denn so der Mensch die Maschine einst zu seinem Nutzen gebrauchte, scheint die Situation nunmehr ins Gegenteil gekehrt. Der Mensch wird, ohne es zu merken, von der Maschine beherrscht, die ihm immer mehr ihre Bewegungen aufzwingt.¹⁶⁶

Es waren diese Themen, die den Künstler stets beschäftigen sollten. Seine Werke sind demnach als Kommentar zu verstehen. Tinguely versuchte infrage zu stellen. Indem er die Lächerlichkeit und Absurdität dieser Entwicklung durch seine Maschinengebilde offenbarte, wollte der Künstler zum Nachdenken bewegen. Mit Witz und Ironie provozierte er durch seine nutzlosen Apparate, deren Absurdität für sich selbst spricht. Damit bekämpfte er sowohl jene Künstler, welche darauf bedacht waren ewig währende Werke zu schaffen, beziehungsweise Monumente aufzustellen, als auch die Unmengen an Abfall produzierende Industrie. „Finalement, hein, c'est destructif“¹⁶⁷

In diesem Sinne scheint Tinguelys Verhältnis zur Maschine ambivalent. Weder lag es ihm daran sie zu verteufeln, noch sie zu verherrlichen. Seinen skeptischen Blick schien der Künstler mühelos in Einklang mit seiner gleichzeitig vorhandenen Faszination an der Technik zu bringen,

¹⁶⁴ Jean Tinguely/Jaques Beaufort. *Interview*. ebd. (Anm. 9). S. 4.

¹⁶⁵ Jean Tinguely. ebd. S. 7.

¹⁶⁶ Vgl. Jean Tinguely/o.N. *Interview*. ebd. (Anm. 157). S. 18.

¹⁶⁷ Jean Tinguely. ebd. S. 17.

die sich wohl am prägnantesten in seiner Liebe zu Autorennen manifestierte, wenngleich ihm auch in dieser Kombination von Mensch, Maschine und Geschwindigkeit, deren absurder Charakter bewusst war. „It`s a really great spectacle, tremendously spectacular[...]I know it`s all sheer madness, what makes it such a perfect emblem of our whole civilisation.“¹⁶⁸

Das ewige „Im-Kreis-Gefahre“ empfand demnach Tinguely genauso sinnlos und absurd, wie die Industrie, die produziert und produziert und doch keine Ressourcen davon trägt.

War Tinguelys Einstellung zur Maschine von Skepsis einerseits und Faszination andererseits geprägt, scheint es genau diese Gefühlsmischung zu sein, die auch den Betrachter seiner Werke überkommt.

Eines jedoch mag in jedem Fall festgestellt werden. Der Eintritt in eine Ausstellung Tinguelys, oder in sein postum errichtetes Museum, verweigert dem Menschen jeglich stillen und ungestörten Kunstgenuss. Sich in Ruhe und vollem Ernst seinen Werken zu widmen scheint unmöglich, denn, so man durchwegs von chaotischer Bewegung umgeben ist und permanentem Geräuschpegel ausgesetzt, kommt der Besuch vielmehr dem einer Jahrmarkts- oder Zirkusvorstellung gleich. Vielleicht ist es auch genau das, was der Künstler wollte, wenn er in seiner Schrift „Kunst ist Revolte“ von totaler Kunst sprach und feststellte: „Spiel ist Kunst – infolgedessen spiele ich“¹⁶⁹

3.5. Theater oder Skulptur? Tinguelys Streben zur totalen Kunst

Ab 1953 hielt sich Tinguely mit seiner ersten Frau, Eva Aeppeli, in Paris auf. Dorthin gelangten beide über einen damaligen Bekannten, der später zu einem sehr engen Freund und Kollegen werden sollte – Daniel Spoerri.

Spoerri, der vom Theater kam, das heißt von der Pantomime und dem Tanz, interessierte sich zusätzlich sehr für die bildende Kunst. In Paris sollte ein reger Austausch zwischen beiden beginnen, bei welchem Tinguely seine Erkenntnisse in neue Richtungen erweitern konnte, denn sicherlich hat Spoerri des Künstlers Interesse an Theater, wenn nicht geweckt, so zumindest gesteigert.

¹⁶⁸ Jean Tinguely/Daniel Spoerri. „Jean Tinguely intervista di Daniel Spoerri: Jean Tinguely: interviewed by Daniel Spoerri“. *Lotta Poetica*. terza serie/Reihe 3. Nr.1. (Jan. 1987). S. 6.

¹⁶⁹ Jean Tinguely. „Kunst ist Revolte“. *National-Zeitung Basel* (13.10.1967). *Méta*. ebd. (Anm. 1). S. 326.

„Etwa zwei Jahre lang, war ich fast jede Nacht mit Tinguely unterwegs, und wir unterhielten uns über Tanz, Bewegung und alles mögliche. Ich war ja Tänzer, sprach ständig von Bewegung und von Pantomime, von Etienne Decroux `Ideen [...]“¹⁷⁰

So Spoerri davon berichtet, dass Tinguely mit unglaublichen Ideen zu Theater und beweglichen Maschinen aufwartete, mag hier bereits der Ansatz für das spätere Schaffen des Künstlers, in Hinblick auf sein „Maschinentheater“, zu sehen sein.

Noch in demselben Jahr 1953, also bevor Tinguely überhaupt seine erste Ausstellung in Paris verzeichnen konnte, sollte es zu einem gemeinsamen Theaterprojekt kommen. Jean Lifar, der Ballettmeister der Pariser Oper veranstaltete einen Wettbewerb für junge Choreographen, zu dem sich Spoerri mit einem Kollegen meldete. Die Idee dahinter war ein Farbenballett, wo das Verhältnis von Farbe und Bewegung ausgelotet werden sollte. Nachdem Spoerri Tinguely davon erzählt hatte, war letzterer hellauf begeistert. „[...]und der sagte:» Ich weiß einen Musiker, der das für Euch schreiben kann. Nico Kaufmann. Und ich mache ein Dekor dazu, ein bewegliches Dekor«“¹⁷¹

Das Bühnenbild, welches Tinguely und Spoerri schließlich gemeinsam konzipierten, war von Hand betrieben. Zu bestimmten Tönen der Musik mussten Seile gezogen werden, woraufhin farbige Formen vom Schnürboden herunter schweben sollten. (vgl. Abb. 8¹⁷²). Das Experiment ging allerdings schief, denn bei der Generalprobe fiel der gesamte Dekor auf die Köpfe der Tänzer.¹⁷³ Im Folgenden wurde beschlossen bis auf weiteres auf die Dekoration zu verzichten.

¹⁷⁰ Daniel Spoerri/Gijs von Tuyl/Annelie Lütgens. „Wenn der Kopf fertig ist, dann sägen wir ihn in Stücke und bringen ihn wieder zum Schrottplatz zurück“. Auszug aus einem Gespräch mit Daniel Spoerri (Seffino 25. Juni 1999). *L'Esprit de Tinguely*. ebd. (Anm. 158). S. 211.

¹⁷¹ Daniel Spoerri/Gijs von Tuyl/Annelie Lütgens „Wenn der Kopf fertig ist, [...]“. *L'Esprit de Tinguely*. ebd. S. 214.

¹⁷² Abb. 8: Jean Tinguely. Skizze für die zusammen mit Daniel Spoerri geplante Inszenierung zu dem Farbenballett „Prisme“ für den Choreographen-Wettbewerb von Serge Lifar, 1953. Zeichnung. 23, 7 x 33cm. (¼ fehlt). Quelle: Basel: Archiv des Museums Jean Tinguely. Inv. Nr. 3831.

¹⁷³ Vgl. Margrit Hahnloser-Ingold. *Pandämonium - Jean Tinguely*. ebd. (Anm. 14). S. 30.

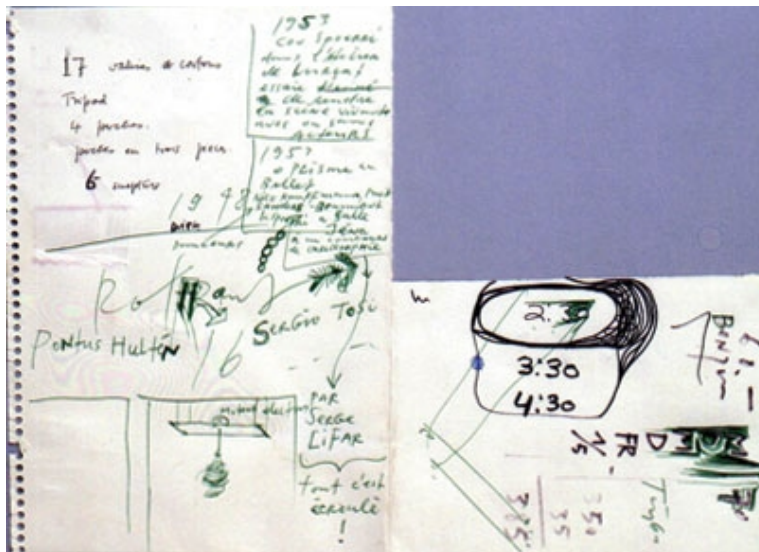


Abbildung 8: Skizze zum Farbenballett „Prisme“, 1953

Theaterprojekt - „Prisme“ - Ballett – Spoerri
– Hultén – Salle – „Jena“ - Biographische
Notitz

Datierung: 1953

Gattung: Zeichnung

Größe: 23,7 x 33cm (¼ fehlt)

Besitzer: Museum Jean Tinguely Basel

1953

CON SpoeRRi/dans l'Atelier/ de Lucrat/
essaie/ de RendRe/la Scène vivante/ avec ou
sans /Acteurs

1953

„Prisme“/ Ballet/ Nico Kaufmann, Musik/
SANDeRS – BeaumoNt/ & SpoeRRi a Salle/
JéNa/ é un concouRs/ de ChoRéoGRapHie >
pAR/ SeRGe/ LiFAR/ tout c'est/ écroulé

Soweit Tinguelys erster direkter Kontakt mit dem Theater. Er zog allerdings seine eigenen Schlüsse daraus. „Wenige Tage nach dem »Reinfall« kam Tinguely plötzlich zu mir und sagte: »Du musst mir Dein Stipendium geben, Ich muss Motoren kaufen.«“¹⁷⁴

Als weiteres Indiz für Tinguelys offensichtlich frühes Theaterinteresse, kann eine auf das Jahr 1954 datierte Skizze des Künstlers gedeutet werden, auf welcher ein von ihm intendiertes Projekt für ein mechanisches Theater zu erkennen ist. (vgl. Abb. 9¹⁷⁵). Pontus Hultén bemerkt hierbei, dass es wohl die Arbeit mit dem Faktor Zeit gewesen sei, die Tinguely durchwegs faszinierte, und zudem, dass die theatrale Form der Darbietung ihm die Möglichkeit bot stets schnell seine Träume, deren er Unmengen an der Zahl besaß, zu realisieren.¹⁷⁶

¹⁷⁴ Daniel Spoerri/Gijs von Tuyt/Annelie Lütgens. „Wenn der Kopf fertig ist, [...]“. *L'Esprit de Tinguely*. ebd. (Anm. 158). S. 216.

¹⁷⁵ Abb. 9: Jean Tinguely. Entwurf für eine mechanische Anordnung in einem Theater, 1954. Tusche auf Papier. 27 x 21cm. aus: Pontus Hultén; Centre George Pompidou (Hg.). *Tinguely*. Kat. 1988. ebd. (Anm. 43). S. 14.

¹⁷⁶ Vgl. Pontus Hultén. *Méta*. ebd. (Anm. 1). S. 9.

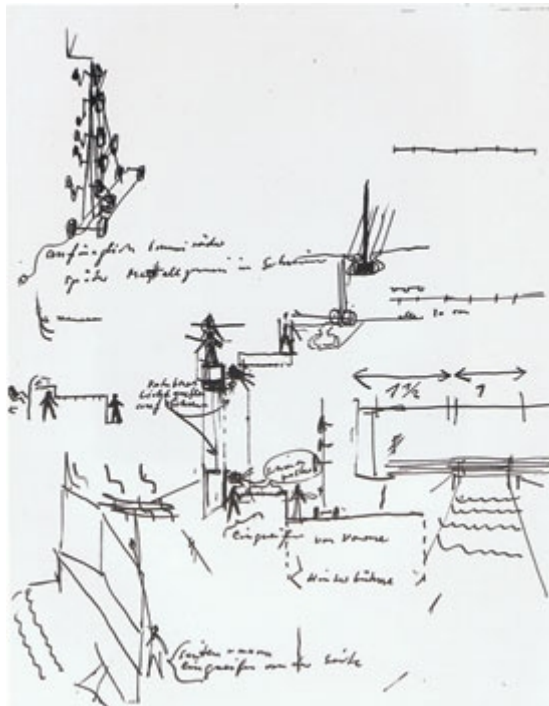


Abbildung 9: Entwurf für eine mechanische Anordnung in einem Theater, 1954

Entwurf für eine mechanische Anordnung in einem Theater

Datierung: 1954

Gattung: Zeichnung, Tusche auf Papier

Größe: 27 x 21cm

anfänglich Gummibänder/ später Metallgummi in Schienen/Fahrbare Lichtquellen auf Schienen/ Schienenraster/ Eingreifen von vorne/ Hinterbühne/ Seitenraum/ Eingreifen von der Seite

Neben Spoerri und Tinguelys gemeinsamen Interesse an Bewegung teilten sie ebenfalls die Liebe zum Absurden, Ironischen, die letztendlich gerade in Tinguelys Apparaten zur Geltung kommen sollte. „Für mich war die Welt des Absurden faszinierend und auch der Existenzialismus. Darüber sprachen wir, Tinguely und ich.“¹⁷⁷

In jedem Fall sollten weitere Gemeinschaftsprojekte (vgl. Kap. 6.2.3.) zeigen, wie stark beide Künstler den Wunsch hegten die Gattungsgrenzen der Kunst unbemerkt zu überwinden und aus Vielem ein Ganzes zu machen – totale Kunst, Gesamtkunstwerke.

¹⁷⁷ Daniel Spoerri /Gijs von Tuyl/Annelie Lütgens. „Wenn der Kopf fertig ist, [...]“. *L'Esprit de Tinguely*. ebd. (Anm. 158). S. 213.

3.5.1. Tinguelys Lautreliefs

Als einer der wichtigsten Vertreter „totaler Kunst“ nach dem zweiten Weltkrieg kann Bruno Munari genannt werden, der durch seine mannigfaltigen, 1952 veröffentlichten Schriften, wie: „Macchina – arte macchinismo“, „Arte organica“, „Disintergrismo“ und „Arte totale“ zu einer der bedeutendsten Künstlerpersönlichkeiten Italiens werden sollte. Dabei wird sein Manifest „Manifesto del macchinismo“ als richtungsweisend für die gesamte kinetische Kunst betrachtet.

Tinguely war mit dem Künstler bereits 1942 vertraut. So kannte er beispielsweise „La machine di Munari“, oder „Libri illegibile“, und im Folgenden sollte er gegenüber dessen Werk, wie dessen Kunstauffassung, größte Bewunderung empfinden.¹⁷⁸ Durch einen Vergleich von Munaris „Manifesto del macchinismo“ mit Tinguelys Anschauungen zur Maschine, lassen sich ganz ähnliche Intentionen beider Künstler feststellen.

Wie Tinguely, stellte Munari bereits fest, dass das Zeitalter der Maschinen begonnen habe und der Mensch innerhalb weniger Jahre zu deren Sklaven werden würde.

„Le macchine si moltiplicano molto più rapidamente degli uomini, quasi come gli insetti più prolifici, già ci costringono ad occuparci di loro, a prendere molto tempo per le loro cure [...] Fra pochi anni saremo loro piccoli sciavi“¹⁷⁹

Dabei seien die Künstler die einzigen, die das Menschliche in dieser Gefahr bewahren könnten. Sie müssten die Maschinen verstehen und sie zu unregelmäßigen Funktionieren bringen, denn die Maschine sei ein Monster und müsse zum Kunstwerk umgeformt werden.

„La macchina di oggi è un mostro! La macchina deve diventare un'opera d'arte! Noi scopiamo l'arte della macchina.“¹⁸⁰

„Macchine inutile“, unnütze Maschinen, wie man sie im Werk Tinguelys finden kann, sollte Munari bereits seit den dreißiger Jahren herstellen.

¹⁷⁸ Vgl. Heinz Stahlhut. „Méta-Herbin“. *Jean le Jeune*. ebd. (Anm. 10). S. 101/102.; Vgl. ebs. Pontus Hultén. *Méta*. ebd. (Anm. 1). S. 16.

¹⁷⁹ Bruno Munari „Manifesto del Macchinismo“. Aus der Zeitschrift „Arte concreta“. Nr.10. (Mailand, 1952). *Méta*. ebd. (Anm. 1). S. 17.

¹⁸⁰ Bruno Munari. ebd.

Als sich für Tinguely 1954 die Möglichkeit ergab, im Zuge seiner Ausstellung, „Automates sculptures et reliefs mécaniques“ im Studio d'Architettura b24, in Mailand, Munari persönlich kennenzulernen, begegnete ihm Tinguely mit den Worten „Ich mache das wovon sie in ihrem Manifest sprechen.“¹⁸¹

Damals befasste sich Munari intensiv mit seiner Vorstellung einer „totalen Kunst“, wobei er mit Lichtprojektionen verschiedener Art arbeitete, aber auch Experimente machte, wie beispielsweise mit einem Ball, der aus buntem Gummi bestand, roch, und dessen einmontierte Glocke beim Aufspringen läutete.¹⁸² - Form, Farbe, Geruch, Laut, Bewegung, verschiedene Elemente die vom Künstler zu einem Ganzen verbunden wurden. Seine Auffassung von totaler und gleichzeitig unkonventioneller Kunst beeinflussten Tinguely nachhaltig und so sollte auch er bald seine frühen Manifestationen totaler Kunst ausstellen.

Als ersten Schritt dazu können Tinguelys bereits 1955 entwickelten Lautreliefs betrachtet werden, bei denen die Konstruktion der Maschine, abgesehen von den ihr eigenen Geräuschen, darauf ausgerichtet ist verschiedene Töne und Klänge zu produzieren. In diesem Zusammenhang erwähnte der Künstler immer wieder seine frühe Begeisterung für die Kombination von Maschine und Klang, mit welcher er noch als Kind an den Bächen rund um Basel, experimentierte. Vom Wasser angetriebene hölzerne Räder, an denen Zapfen montiert waren, schlugen dabei auf Kisten oder Büchsen. Da sich jedes Rad in unterschiedlicher Geschwindigkeit befand, entstand eine Vielzahl an verschiedenen Rhythmen und Tönen, die einem musikalischen Konzert gleichkamen.¹⁸³ Bereits damals imaginierte Tinguely ein Publikum, welches aus den zufällig vorbeikommenden Spaziergängern bestehen sollte.

Auf eben diesem Prinzip, abgesehen vom Wasser, welches ein Motor ersetzte, basierten 1955 auch seine *Reliefs méta-mécaniques sonore I* und *II*. (vgl. bsw. Abb. 10¹⁸⁴). Erstere entstand als Beitrag zum Salon des Réalités Nouvelles, der jährlich stattfindenden Pariser Ausstellung ungegenständlicher Kunst. Letzteres wurde im Oktober desselben Jahres, anlässlich einer Ausstellung in der Galerie Salmaren in Stockholm präsentiert.¹⁸⁵

¹⁸¹ Vgl. Pontus Hultén. *Méta*. ebd. (Anm. 1). S.16.

¹⁸² Vgl. ebd. S.16.

¹⁸³ Vgl. Richard Calvocoressi. „Einleitung“. *Tinguely*. Kat. 1982. ebd. (Anm. 96) S. 24.

¹⁸⁴ Abb. 10: Jean Tinguely. *Relief Méta-mécanique sonore II*, 1955. Méta-mechanisches Relief. 73 x 360 x 58cm. Museum Jean Tinguely Basel. aus: Museum Jean Tinguely Basel (Hg.). *Jean le Jeune*. ebd. (Anm. 10). S. 115.

¹⁸⁵ Vgl. Heinz Stahlhut. „Reliefs sonores und Iwan Puni“ *Jean le Jeune*. ebd. (Anm. 10). S.111.



Abbildung 10: Relief *Méta-mécanique sonore II*, 1955. *Méta-mechanisches Relief*. 73 x 360 x 58cm.

In diesen Werken stellte Tinguely sozusagen ein Orchester, bestehend aus Büchsen, Trichtern, Gläsern und Flaschen, zusammen, welches eine kakophonisches Konzert geben sollte, wobei die Lauteffekte, auf Grund der Bewegungskonstruktion der Räder, unberechenbar waren.

So vernimmt man einmal ein Bombardement von Tönen, ein andermal lediglich ein Kratzen der Drähte. Der klangliche Effekt seiner Maschinen wurde, mit der, zu diesem Zeitpunkt heftig umstrittenen, konkreten Musik gleichgesetzt wodurch nicht nur Parallelen zu John Cage gezogen werden können, sondern der Künstler sich auch erneut in die Tradition der Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts einreichte.

So hatten bereits die Futuristen, in ihrem Wunsch die Dynamik des alltäglichen Lebens in der Kunst zu spiegeln, Versuche unternommen, diesem Bestreben nicht nur durch optische, sondern auch durch akustische Wiedergabe gerecht zu werden. Mit seinen „Intonarumori“ schuf der Maler Luigi Russolo 1914 ein Ensemble Töne produzierender Kästen. Dabei ging es ihm allerdings nicht nur um die Nachahmung von Lärm und dessen provokativen Einbezug in die tradierte Form der Musik, sondern auch um die gestalterischen Möglichkeiten des Lärms an sich.¹⁸⁶ Ganz ähnlich intendierte auch Tinguely, neben der fröhlichen Provokation, die Darlegung der Schönheit einfacher Klänge aus dem Alltag, sowie die Entdeckung ihrer unterschiedlichen tonalen Charakteristika¹⁸⁷ und der Gedanke von Geräusch und Lärm als Medium räumlicher Ausdehnung, der in Giacomo Ballas und Fortunato Deperos Manifest „Die futuristische Neukonstruktion des Universums“ (1915), zum Ausdruck gelangt¹⁸⁸, sollte für Tinguely ebenso relevant sein.

¹⁸⁶ Vgl. Angelika Herbert-Muthesius. *Bühne und bildende Kunst im Futurismus*. ebd. (Anm. 63) S. 38/39; Vgl. ebs. Andres Pardey. „Mes étoiles – Concert pour sept peintures“. *Jean le Jeune*. ebd. (Anm. 10). S. 159.

¹⁸⁷ Vgl. Hans-Jürgen Buderer. „Kunst – Maschine – Kunst: Bewegung als Medium zur Produktion von Kunst“. *Jean Tinguely: »Stillstand gibt es nicht«*. ebd. (Anm. 155). S. 63.

¹⁸⁸ Vgl. Giacomo Balla, Fortunato Depero. „Die futuristische Neukonstruktion des Universums“ (1915). *Bühne und bildende Kunst im Futurismus*. ebd. (Anm. 63). S. 387.

Im Weiteren integrierten die Dadaisten reine Geräusche und Klänge in ihren absurden Lautgedichten, um einerseits den bürgerlichen Zuhörer zu schrecken, doch andererseits den abstrakten Wert von Ton und Laut als Grundelement aller Sprachen darzulegen.¹⁸⁹

Ein Interesse, welches im Übrigen auch Kandinsky teilte, der sich diesbezüglich für die A-Ton Musik Schönbergs begeistern sollte.¹⁹⁰

In seinen Lautreliefs erweiterte Tinguely seine abstrakten Maschinenreliefs um den realen Gegenstand welcher allerdings vom Betrachter kaum wahrgenommen wird, zudem dieser nicht sofort nachvollziehen kann, woher der Ton überhaupt kommt. Damit hinkt sein Auge stets hinterher und es erfordert von ihm große Aufmerksamkeit hier zu folgen.

Damit gestaltete Tinguely bereist vor seinem Zusammenschluss mit den Nouveau Réalistes eine von realen Elementen durchzogene Kunst, die den Betrachter zur aktiven Teilnahme herausfordert und einzelne Kunstgattung, wie in diesem Fall, bildende Kunst und Musik miteinander verbindet. Abstrakte Formen tanzen zu mannigfachen Geräuschen. Dabei verbindet sich die visuelle Dimension mit der akustischen zu einem, von kakophonischer Musik begleiteten, Formenballett.

Durch den ungezwungenen und frechen Charakter dieser Werke befreite sich der Künstler von gängigen Kunstauffassungen, wobei er so mach einen in gute Laune zu versetzen vermochte, andere hingegen wutentbrannt weggingen. In jedem Fall aber wagte Tinguely damit einen Vorstoß in Richtung Gesamtkunstwerk, denn es fällt hier bereits schwer von einem „Betrachter“ im herkömmlichen Sinn zu sprechen. Vielmehr wird dieser zum Zuhörer eines Konzerts, beziehungsweise zu einem Zuschauer eines mechanischen Tanzes. Zudem der Begriff „Gesamtkunstwerk“ für den Künstler nicht nur die Verschmelzung aller Kunstgattungen bedeutete, sondern auch das Anregen möglichst vieler Sinne.¹⁹¹

Eine Weiterführung dieser ersten Lautreliefs war das von Tinguely 1958 geschaffene Werk *Mes étoiles – Concert pour sept peintures* (Meine Sterne – Konzert in sieben Bildern), welches Tinguely damals eine Woche in der Galerie Iris Clert ausstellen sollte.

¹⁸⁹ Vgl. Silvia Brandt. *Bravo! & Bum, Bum!*. ebd. (Anm. 76). Insb. S. 150 – 167.

¹⁹⁰ Vgl. Wassily Kandinsky. *Über das Geistige in der Kunst*. ebd. (Anm. 70). S. 48/49.

¹⁹¹ Vgl. Heinz Stahlhut. „Reliefs sonores und Iwan Puni“ *Jean le Jeune*. ebd. (Anm. 10). S. 111

In diesem Falle wird der in den Reliefs entstehende Trommelwirbel vom Zuschauer/Zuhörer selbst per Knopfdruck ausgelöst. Durch diese direkte Verbindung von Rezipient und Werk löste Tinguely den herkömmlichen Präsentationsmodus von Kunst vollständig auf, denn der „Betrachter“ wird nun selbst zum Dirigenten, der über den Ablauf der Musik entscheidet. (vgl. Abb. 11¹⁹²)



Abbildung 11: *Mes étoiles – Concert pour sept peintures*, 1958.

Ein zweites Konzert fand sodann am 30. Januar 1959 in der Düsseldorfer Galerie Schelma statt und auch hier, wie bei der ersten Ausstellung, erschien der Rundfunk, der das Konzert übertragen sollte, sowie darüber hinaus sogar das Fernsehen.¹⁹³ Abgesehen vom Konzert selbst, kam die Eröffnung, durch die Art der Präsentation, vielmehr einer Vorstellung, als einer Ausstellung gleich. Dabei hielten drei Personen, Hajo Bode, Claus Bremer und Daniel Spoerri eine gleichzeitige Lesung dreier verschiedener Texte, mit teilweise sehr unterschiedlichem Inhalt. (*tinguely hat zwei katzen, die apperate von jean tinguely, elementarbausteine der materie*).¹⁹⁴ Die Texte hingen über einer rotierenden Walze, wodurch die Vortragenden keine Möglichkeit hatten sie vollständig wiederzugeben, sondern lediglich einzelne Stellen herauslesen konnten. Damit und durch die Gleichzeitigkeit des Vortrages, wurde es dem Publikum unmöglich gemacht das Dargelegte zu verstehen. Ähnlich wie bei dem Konzert selbst konnten nur einzelne Wortketten aufgenommen werden, wodurch diese Vorstellung Tinguelys sehr an dadistische Abende im Cabaret Voltaire und deren Laut- beziehungsweise Simultangedichten erinnerte.

¹⁹² Abb. 11: Jean Tinguely. *Mes étoiles – Concert pour sept peintures*, 1958. Relief sonore. Museum Jean Tinguely Basel, Schenkung von Niki de Saint Phalle. aus: Museum Jean Tinguely Basel (Hg.). *Jean le Jeune*. ebd. (Anm. 10). S. 161.

¹⁹³ Vgl. Pontus Hultén. *Méta*. ebd. (Anm. 1). S. 74.

¹⁹⁴ Die Texte befinden sich im Katalog *Jean Tinguely: Méta – Maschinen*. ebd. (Anm. 136). S. 29-31.

In der Tat sollte er mit seinen Zeichenmaschinen noch im selben Jahr, in dadaistischer Manier, sein erste spektakuläre Aktion vollführen, welche, nach Pontus Hultén, wahrscheinlich das erste Happening Europas war.¹⁹⁵

3.5.2. Tinguelys Zeichenmaschinen

Durch seine „Méta-matics“, der Weiterführung der im Jahre 1955 entstandenen „Machines à dessiner“ (Zeichenmaschinen), sollte Tinguely letztendlich der Sprung in die von ihm herbeigesehnte totale Kunst gelingen. Es handelt sich dabei um vom Künstler konstruierte Apparaturen, die, vom Betrachter einmal in Bewegung versetzt, eigenständig Kunst, in diesem Falle, abstrakte Bilder und Zeichnungen, produzierten.

Die frühe 1955 entstandene Form der „Machines à dessiner“ waren gekennzeichnet durch einen schwarzen Kasten, an welchem, außer einfachen geometrischen Formen, auch eine runde Scheibe von einem halben Meter Durchmesser angebracht war, an der wiederum ein Stück Papier befestigt werden konnte. In einen mit einer Klammer versehenen Arm musste ein Stift eingeführt werden, der, so die Maschine eingeschaltet wurde, auf dem Papier zu Zeichnen begann¹⁹⁶, wobei die daraus resultierenden Werke keinesfalls vollkommen identisch waren, da sich je nach Art (Farbe, Dicke, ect.) und Befestigung (wie fest wurde er montiert, wie stark drückte er auf das Blatt) des Stiftes Unterschiede ergaben. Die 1959 entstandenen „Méta-matics“, als Weiterentwicklung dieser ersten Zeichenmaschinen waren schließlich freistehend und tragbar. (vgl. Abb. 12¹⁹⁷)

¹⁹⁵ Vgl. Pontus Hultén. „Der Mensch und sein Werk“. *Museum Jean Tinguely Basel: Die Sammlung.* ebd. (Anm. 54). S. 12.

¹⁹⁶ Vgl. Pontus Hultén. *Méta.* ebd. (Anm. 1). S. 30.

¹⁹⁷ Abb. 12: Jean Tinguely. *Métamatic No. 10*, 1959. Métamatic-Skulptur. 99 x 133 x 69cm. Museum Jean Tinguely Basel. Schenkung von Niki de Saint Phalle. aus: Museum Jean Tinguely Basel (Hg.). *Museum Jean Tinguely Basel: Die Sammlung.* ebd. (Anm. 54). S. 145.



Abbildung 12: *Métamatic No.10*, 1959.
Métamatic-Skulptur. 99 x 133 x 69cm

Die Verwandtschaft der, aus gekritzelten Linien bestehenden, Arbeiten der Maschinen zu der damals in Paris vorherrschenden taschistischen Malerei wird stets hervorgehoben und als ironische Stellungnahme des Künstlers gedeutet.¹⁹⁸ Sicherlich spielte der kritische ironische Kommentar gegenüber der informellen Kunst für Tinguely eine Rolle, doch war dies nicht seine einzige Intention. Pontus Hultén zufolge, können die Zeichenmaschinen, ihrer Bedeutung nach, viel eher mit Duchamps Readymade verglichen werden, denn, ähnlich diesen, reihen sie sich nicht in einen speziellen Kunststil. Darüber hinaus stellen auch sie die, seit dem 19. Jahrhundert existierende, Vorstellung von der Originalität der Kunstwerke, bei welchen es besonders auf die persönliche Handschrift des Künstlers ankommt, auf den Kopf, denn dem „Künstlergenie“ wird hier keinerlei Bedeutung mehr beigemessen. Vielmehr entstehen die Kunstwerke in Zusammenarbeit des Künstlers, der die Maschine konstruiert, sowie des Betrachters, der sie in Gang setzt, und der Maschine selbst, die die Herstellung des Werkes vollführt.

So Duchamp mit seinen zur Kunst ernannten, fertigen Objekten die gängige Kunstproduktion und -rezeption in Frage stellte, tat ihm dies Tinguely gleich, indem er den Vollzug der Produktion der Maschine überließ, was eine allgemeine Infragestellung von Kunstproduktion überhaupt nach sich zog. So erhielten, bei seinen „Méta-matics“, die zu bemalenden Blätter auf der Rückseite einen Stempel mit der Nummer der ausführenden Maschine. Auf der Vorderseite befand sich vorgefertigt eine Signatur Tinguelys und zuletzt sollte auch der Betrachter, der sie in Gang setzte mit seinem Namen unterzeichnen.¹⁹⁹

¹⁹⁸ Vgl. Hans-Jürgen Buderer. „Kunst – Bewegung – Kunst: Bewegung als Medium zu Produktion von Kunst“. *Jean Tinguely: »Stillstand gibt es nicht«*. ebd. (Anm. 155). S. 64; Vgl. ebs. Pontus Hultén. *Méta*. ebd. (Anm. 1). S. 30.

¹⁹⁹ Vgl. Andres Pardey. „« Méta-Matics : Zeichenmaschinen »“. *Museum Jean Tinguely Basel: Eröffnungsausstellung*. ebd. (Anm. 99). S. 42/43.

Diesen Gedanken der nicht existierenden persönlichen Handschrift, trieb Tinguely wiederum durch die Patentierung seiner Erfindung, 1959, auf die ironische Spitze.²⁰⁰

Anhand seiner Zeichenmaschinen zeigte der Künstler, dass ein Kunstwerk nicht als etwas Endgültiges, beziehungsweise Abgeschlossenes zu betrachten sei, sondern auch die Möglichkeit besitzt sich selbst zu erneuern. Schließlich gelang es ihm, durch sie den, stets mit Kunst assoziierten, Gedanken von Freiheit und Unabhängigkeit und die durch Standardisierung und Massenproduktion charakterisierte Welt der Maschine zu verbinden. Mensch und Maschine produzierten nun in vollkommener Harmonie Irrationales und Zweckfreies. Kunst und Leben befanden sich auf dem Weg zur Einheit und bei dem Kunstwerk selbst handelte es sich schließlich um eine Ineinanderführung von Skulptur, Zeichnung und Prozess beziehungsweise Aktion.

Um die Grenze zwischen Kunst und Leben abzubauen, machte Tinguely 1959 für die Ausstellung seiner „Méta-matics“ Werbung auf der Straße als würde er Waschmittel verkaufen. Zudem ließ der auf der Einladung angekündigte Wettbewerb, bei dem es darum ging wer die schönsten Zeichnungen machte, einen Spektakulären Abend vermuten. „venez exécuter vous-mêmes vos oeuvres du 1.er au 31 juillet 1959 en collaborant avec les machines à dessiner“²⁰¹

In der Tat war „le super-manifestation-spectacle-exposition“ ein großer Erfolg beschieden. Unter die Massen von Besuchern mischten sich ebenso Künstler wie Jean Arp, Tristan Tzara, Marcel Duchamp und Man Ray, wobei es Tzara war, der bemerkte, dass die jahrelangen Dada-Aktivitäten nunmehr doch mit Erfolg gekrönt wurden.²⁰²

Für die Pariser Biennale im Oktober 1959 kreierte Tinguely schließlich seine berühmt – berüchtigte *Méta-matic Nr. 17*. Diese, von Statur große und robuste Zeichenmaschine wurde erstmals von einem Benzinmotor angetrieben, wodurch sie es vermochte vor dem Musée d'Art Modern hin und her zu laufen. Währenddessen fertigte sie auf laufendem Band Zeichnungen, die immer wieder mittels eines langen Papierstreifens abgeschnitten und, angetrieben durch einen Ventilator, in die Menge geblasen wurden. Die Abgase des Motors wurden von einem großen Ballon aufgefangen, der nachher entleert wurde.

²⁰⁰ Vgl. Patent der Méta-matics. *Méta*. ebd. (Anm. 1). S. 84.

²⁰¹ Einladung zur Eröffnung der „Méta-matic“- Ausstellung. *Méta*. ebd. (Anm. 1). S. 91.

²⁰² Vgl. Pontus Hultén. *Méta*. ebd. (Anm. 1). S. 94.

Um die Gestank dieser Abgase auszugleichen, fügte Tinguely diesem Maiglöckchenparfum bei.²⁰³ Mit dieser Maschine versetzte Tinguely die Leute derart in Staunen, dass einige von ihnen nicht mehr dazu übergingen das Museum tatsächlich zu betreten, um die Werke der anderen Künstler zu sehen.

Dass die abstrakte Kunst, nach Ansichten der hier beteiligten Künstler wie beispielsweise Robert Rauschenberg, Jasper Johns, die zu den amerikanischen Neo-Dadaisten gezählt werden können, oder Tinguely, der später Pierre Restanys Gruppe der Nouveaux Réalistes angehörte, sich am Ende befand, sollte der Kultuminister André Malraux scheinbar nicht so empfinden, proklamierte er doch in seiner damaligen Eröffnungsrede den Höhepunkt der abstrakten Kunst. „Alors que justement, il l'a dit au moment où l'art abstrait était en quelque sorte fini[...]“²⁰⁴

Für Tinguely schien allerdings die Tatsache bedeutender, dass es dem Künstler nunmehr gelang seinen seit 1954 gehegten Traum zu realisieren, denn die *Méta – matic Nr. 17*. verkörperte ganz und gar seine Vorstellung von totaler Kunst: Plastik, Malerei, Laut, Geruch, Bewegung, Spektakel – alles war vorhanden.

Den Abschluss der Méta-matic Serie bildete die bereits mehrfach erwähnte erste happeninartige Aktion Tinguelys, welche als „Art, Machines and Motion, a Lecture by Tinguely“ im „Institute of Contemporary Art“ (ICA) 1959 stattfand.²⁰⁵ Ob Tinguely damals bereits von Leuten wie Allan Kaprow gehört hatte, lässt sich schwer sagen, und dennoch scheint der Verlauf dieses „Cyclo-matic-Abends“, wie er von Terry Hamilton beschrieben wird, happeningartige Züge aufzuweisen. (vgl. Kap. 6.1.)

Nachdem das Licht ausging, wurde Jean Tinguely dem Publikum vorgestellt und ein Vortrag seiner Statik Theorien angekündigt. Dieser wurde von einem Tonband in Englisch abgespielt, wobei neben Tinguelys Stimme auch die eines Englisch sprechenden Fräuleins zu vernehmen war, welche parallel Tinguelys Aussprache korrigierte. Zudem lief phasenverschoben derselbe, zuvor in Paris aufgenommene, Vortrag auf zwei weiteren Bändern, wobei die Echointervalle des Gesagten keine Regelmäßigkeit aufwiesen. Wie in Düsseldorf konnte das Publikum nicht alles verstehen, wodurch der Vortrag ein großes Maß an Komik erhielt.

²⁰³ Vgl. ebd. S. 96.

²⁰⁴ Jean Tinguely/o.N. *Interview*. ebd. (Anm. 157). S. 13.

²⁰⁵ Vgl. Richard Calvocoressi. „Einleitung“. *Tinguely*. Kat. 1982. ebd. (Anm. 96). S. 11.

„Wir hörten: static-nostatic-static-state-nostatic-static. Blendend! Das Ganze war natürlich fast völlig unverständlich, aber einige Schlüsselwörter drangen durch.“²⁰⁶

Darauf folgte der Auftritt einer jungen, in enge Kleider gehüllten, Dame, die die kleinen von Hand betriebenen Zeichenmaschinen vorführte und dabei im Takt zu Paul Ankas „I’m just a lonely boy“ Kaugummi kaute. Nach der zweiten Hälfte des Vortrags wurde ein Wettbewerb angekündigt. An einer großen freistehenden Méta-matic-Maschine, an welche Fahrradsattel, Lenkstange, Pedale, sowie eine Rolle Papier angebracht waren, sollten zwei Radfahrer in Kleidung ihrer Sportvereine nacheinander darum wetteifern, wer in kürzester Zeit ein Bild von einer Meile produzieren könnte. Während sie radelten, schoss das Papier, durch die Geschwindigkeit des Antriebs, in hohen Bögen über die versammelten Zuschauer. (vgl. Abb. 13²⁰⁷ u. 14²⁰⁸) „Die Hölle war los – die Leute wussten nicht wovon sie getroffen wurden – es war eine herrlich ausgedachte Katastrophe.“²⁰⁹

Letztendlich wurde der erste Radfahrer, mit Belohnung zu Sieger erklärt und es begann eine nachträglich Diskussionsrunde, die von der Berichterstatterin allerdings als überflüssig und den Effekt verringernd beschrieben wurde.

Nach diesem Spektakel, ergab sich sogleich ein weiteres, da nunmehr drei Kilometer Papier eingesammelt werden mussten, wobei sich auch die Polizei zur Stelle meldete, da die Malerei sich sogar auf der Straße ausbreitete. Scheinbar eine Aktion ohne Ende und so bemerkte Terry Hamilton schließlich:

„[...] die Dinge vorzuführen, hatten mehr von Tinguelys grundsätzlichen Ideen verraten als irgendwelches hochtrabende Gerede: Seine Beschäftigung mit dem totalen Ablauf eines Geschehens [...] war offensichtlich während seiner ganzen künstlerischen Manifestation.“²¹⁰

²⁰⁶ Terry Hamilton. „Lieber Tinguely [...]“. Brief-Beschreibung des Cyclo-matic-Abends von Terry Hamilton. (o.A.). *Méta*. ebd. (Anm. 1). S. 110/123.

²⁰⁷ Abb. 13: „Art, machines and Motion, a lecture by Tinguely“. Der Cyclo-matic-Abend im Institut of Contemporary Arts (ICA) in London, 1959. aus: Museum Jean Tinguely Basel (Hg.). *Museum Jean Tinguely Basel: Eröffnungsausstellung*. ebd. (Anm. 99). S. 12.

²⁰⁸ Abb. 14: „Art, machines and Motion, a lecture by Tinguely“. Der Cyclo-matic-Abend im Institut of Contemporary Arts (ICA) in London, 1959. aus: Pontus Hultén; Centre George Pompidou (Hg.). *Tinguely*. Kat. 1988. ebd. (Anm. 43). S. 66.

²⁰⁹ Terry Hamilton. Briefbeschreibung. *Méta*, ebd. (Anm. 1). S. 110.

²¹⁰ Terry Hamilton. ebd. S. 123.

Dies sollte nicht Tingueleys einziges Spektakel bleiben, denn wie nunmehr zu zeigen sein wird, trat der theatrale Charakter seines Schaffens folglich verstärkt in den Vordergrund.



Abbildung 13: Der Cyclo-matic-Abend im Institut of Contemporary Arts (ICA) in London, 1959



Abbildung 14: Der Cyclo-matic-Abend im Institut of Contemporary Arts (ICA) in London, 1959

II. Theatrale Aspekte im Oeuvre Jean Tinguelys

4. Spiel der Maschinen: Kinetische Kunst - Maschinentheater

Objekte zur Erzeugung realer Bewegung, die auf mechanischen Energiequellen oder Naturkräften wie Wind- bzw. Wasserströmungen beruhen und die Intervention des Zuschauers stets miteinbeziehen, wie Karl Popper die mechanische Kinetik allgemein definiert²¹¹, hatten bis zum 20. Jahrhundert ihre Vorläufer in Automatenfiguren, wie sie seit der Antike in verschiedensten Erscheinungen (bspw. Automatenuhren, Tischaufsätzen, Brunnengestaltungen, Androiden etc.) immer wieder geschaffen wurden.

Ein zusammengefasster Überblick dieser Entwicklung scheint in Bezug auf das Thema Maschinentheater allgemein, sowie den kinetischen Maschinenfiguren Tinguelys im Speziellen durchaus von Bedeutung, lassen sich doch fortwährend wichtige Elemente finden, die in Tinguelys Arbeit mit beweglichen Maschinen erneut von Bedeutung waren, oder aber durch das Werk des Künstlers umformuliert wurden. Vorab seien hier erwähnt: Die industrielle Nutzlosigkeit der Maschinen, die Erweckung von Neugier durch eigenständige Bewegung, das Ersetzen von Gewohnten durch bizarr Groteskes, besonderes im Manierismus (vgl. Tinguelys Maschinen allgemein, Kap.4.2.1.- 4.2.4.). Theatrale Übersteigerung, vor allem im Barock, sowie die Hauptthematik des Vergänglichen, auch in Zusammenhang mit religiösen Bezügen (vgl. insbesondere das Spätwerk des Künstlers, Kap. 4.2.4.).

4.1. Exkurs: Frühe Automaten als Vorgänger mechanischer Kinetik

So schon aus der Antike Geschichten und Mythen selbstbewegender Automaten bekannt sind, zeigt sich darin bereits der immer wiederkehrende Wunsch des Menschen, sich selbst und seine Umwelt, im Nutzen neuer technischer Errungenschaften, auf künstliche Weise nachzuahmen. Dabei belegen das damalige Interesse an einer mechanischen Neuschaffung des Menschen beispielsweise die antiken Mythen rund um Hephaistos, den Gott des Feuers und der Schmiedekunst, welcher laut Homers *Ilias*, Jungfrauen aus Gold als Dienerinnen hielt.²¹²

²¹¹ Vgl. Karl Popper. *Die Kinetische Kunst: Licht und Bewegung, Umweltkunst und Aktion*. Köln: DuMont Schauberg. 1976. S. 28.

²¹² Vgl. Homer. *Ilias*. Hg. Hanns Floerke. Übersetzt von Thassilo von Scheffer. München; Leipzig: Georg Müller. 1913. XVIII 417-420. S.420.

Man erzählte sich, er besaß nicht nur ausgesprochen gute handwerkliche Fähigkeiten, sondern habe zudem bereits über komplizierte Techniken zur Erzeugung seiner Dreifüße verfügt.²¹³ Die Geschichte von Daedalus stellt ein weiteres bekanntes Beispiel dar. Von den Griechen als Vater der Technik bewundert, soll er der erste Mensch gewesen sein, der ohne göttliche Hilfe Automaten in menschlicher Gestalt gebaut habe, wobei die Assoziationen derart gelungen seien, dass er selbst von den Griechen als „Künstler“ bezeichnet wurde.²¹⁴ Bereits hier scheint ersichtlich, dass wohl von Anbeginn mechanischer Erfindungen, neben ihrem nützlichen Zweck als Arbeitshilfe, auch ein nutzloses, spielerisches Moment existierte, wodurch die Maschine, beziehungsweise die Mechanik seit jeher auch in den Kontext der Kunst, im Sinne des schöpferischen Aktes, beziehungsweise einer zweiten Schöpfung, gestellt wurde. Dies belegt zudem Aristoteles in seinen *Mechanischen Problemen*, wo der Verfasser bemerkt, dass alles Nützliche vom Menschen gegen die Natur gemachte, Schwierigkeiten bereite und daher der Kunst bedürfe. Die Mechanik, als Hilfe derartige Probleme zu lösen, sei somit ein Teil der Kunst.²¹⁵ Damit einher geht aber auch die Verwendung der Maschine um des reinen Vergnügens Willens, wie sie stets parallel zu ihrer nützlichen Funktion existierte, beziehungsweise bis ins 19. Jahrhundert teilweise sogar vorherrschte,²¹⁶ wovon hier im Weiteren die Rede sein soll.

Sah Aristoteles die Nachahmung als treibende Kraft der Kunst, so trifft sich dies vorzüglich mit der Beschreibung der frühen Automatenfiguren bis zum 19. Jahrhundert von Joachim Hennze, wonach deren Definition durch die Erwartungen charakterisiert werden müsse, die der Mensch an sie stellte. Diese wären nach Hennze: Natürliche Wesen oder sich selbst nachzuahmen, durch eigenständige Bewegung Neugier zu erwecken und ihnen imitierende Fähigkeiten wie die Sprache, das Musizieren, oder das Denken zu verleihen.²¹⁷

²¹³ Vgl. ebd. XVIII 370-491.S. 418/419.

²¹⁴ Vgl. Birgit Möckel. „Ende einer MaschinenSpielzeit?: Die bewegte Figur – ein Segment kinetischer Kunst im 20. Jahrhundert“. *Maschinen Theater: Positionen figurativer Kinetik seit Tinguely: Jean Tinguely (1925-1991), Harry Kramer (1925-1997), [u.a.]*. Katalog Nr. 97. Städtische Museen Heilbronn (18.5.- 9.9.2001). Hg. Andreas Pfeiffer. Heilbronn: Städtische Museen; Bönningheim: Ed. Braus im Vachter-Verl. 2001. S. 26.

²¹⁵ Vgl. Aristoteles. zit. n. Herbert Heckmann. *Die andere Schöpfung: Geschichte der frühen Automaten in Wirklichkeit und Dichtung*. Mit einem Vorwort von Hans Streicher. Frankfurt/Main: Umschau. 1982. S. 18.

²¹⁶ Vgl. Herbert Heckmann. ebd. Insb. S. 274; Vgl. ebs. Birgit Möckel. „Ende einer MaschinenSpielzeit?[...]“. *Maschinen Theater*. ebd. (Anm. 214). S.26/27; Vgl. ebs. Joachim Hennze. „(Noch) kein Theater mit den Maschinen...: Automatenfiguren von der Antike bis zum Ende des 18. Jahrhunderts“. *Maschinen Theater*. ebd. (Anm. 214). S. 12-23. Insb. S. 12 u. 23; Vgl. ebs. Friedrich Klemm. *Geschichte der Technik.: Der Mensch und seine Erfindungen im Bereich des Abendlandes*. 3. Aufl. Stuttgart; Leipzig: Teubner. 1998. Insb. S.21-33, 72-86, 126-128.

²¹⁷ Vgl. Joachim Hennze. „(Noch) kein Theater mit den Maschinen.[...]“ *Maschinen Theater* ebd. (Anm. 214). S. 11/12.

Dass es vor allem in der Stadt Alexandria, wo das Studium der Naturwissenschaften in unvergleichlichem Ausmaß gefördert wurde, zur Weiterentwicklung mechanischer Errungenschaften kam, scheint kaum verwunderlich. Vitruvius *De Architectura* zufolge war es Ktesibios im 3. Jahrhundert vor Christus, der als experimentierfreudiger Bastler die Aeromechanik technologisch ausweitete und die erste Wasseruhr, sowie Maschinen für kriegerische Zwecke schuf, wobei Vitruvius bemerkt, dass er von all den Spielereien, die Ktesibios erbaute habe, nur die nützlichen beschreiben wolle.²¹⁸ Ebenso erklärte Plutarch seine Errungenschaften als Nebenprodukte einer spielerischen Mathematik.²¹⁹

So basierte die Entwicklung der Technik, auf Experimenten genialer Erfinder und diente vorerst vielmehr spielerischen Zwecken, welche einer staunenden Menge vorgeführt wurden, als tatsächlich einem industriellen Nutzen. Ein Fakt den Heckmann darin erklärt sieht, dass damals der Mensch noch jene Arbeiten verrichtete, die später die Maschinen vollführen sollten.²²⁰

Auch das schriftliche Werk Herons von Alexandrien aus dem 1. Jahrhundert nach Christus bestätigt, dass mechanische Errungenschaften weit mehr zur Unterhaltung der Zuschauer dienten, die an technischen Details, sowie der nützlichen Funktion wohl weniger interessiert waren. Der Autor hält darin alle bis dato erfolgten technischen Erfindungen fest, wobei gerade sein Teil über das Automatentheater, welches wohl in Tempeln aufgestellt wurde, um die Frommen in Staunen zu versetzen,²²¹ laut Heckmann betont werden muss, so gerade dieser Part mit den darin enthaltenen technischen Anweisungen im Nachhinein verstärkt rezitiert wurde²²²

Heron selbst konstruierte, mit den Mitteln seiner Zeit, vermutlich das erste szenische Automatentheater. Mindestens ist kein vorheriges Beispiel bekannt. Dabei inszenierte er, wie es heißt, die Sage von Nauplius, der aus Rache für den Tod seines Sohnes, die von Troja heimkehrenden Schiffe kentern ließ. Das Spiel bestand aus fünf Szenen, in denen die darin vorkommenden Figuren durch, von hydraulischen und pneumatischen Kräften angetriebene Maschinen ersetzt wurden.²²³

²¹⁸ Vgl. Vitruvius. *Des Vitruvius zehn Bücher Über Architektur. 10. Buch.* Übersetzt u. durch Anmerkungen u. Risse erläutert von Dr. Franz Weber. Stuttgart: Kreis & Hoffmann. 1865. S. 318.

²¹⁹ Vgl. Herbert Heckmann. *Die andere Schöpfung.* ebd. (Anm. 215). S. 30.

²²⁰ Vgl. Herbert Heckmann. *Die andere Schöpfung.* ebd. (Anm. 215). S. 30; Vgl. ebs. Friedrich Klemm. *Geschichte der Technik.* ebd. (Anm. 216). S. 26; Vgl. ebs. Joachim Hennze. „(Noch) kein Theater mit den Maschinen.[...]“ *Maschinen Theater* ebd. (Anm. 214). S. 12.

²²¹ Vgl. Joachim Hennze. „(Noch) kein Theater mit den Maschinen.[...]“ *Maschinen Theater* ebd. (Anm. 214). S. 13; Vgl. ebs. Hebert Heckmann. *Die andere Schöpfung.* ebd. (Anm.). S. 30.

²²² Vgl. Herbert Heckmann. *Die andere Schöpfung.* ebd. (Anm.215). S. 31; Vgl. ebs. Friedrich Klemm. *Geschichte der Technik.* ebd. (Anm. 216). S. 33.

²²³ Vgl. Joachim Hennze. „(Noch) kein Theater mit den Maschinen.[...]“ *Maschinen Theater.* ebd. (Anm. 214). S. 13.

Wenngleich nur diese Theateraufführung bekannt ist, kann davon ausgegangen werden, dass es deren mehrere gegeben haben dürfte. Jedenfalls sollte jener Teil seines Werkes, sowie seine Abhandlung über die Pnaumatik, in der er Techniken, wie Wasser-, Luft- und Dampfdruck beschreibt, erheblichen Einfluss auf spätere Automatentheater haben. Dies gilt insbesondere für die Renaissance und den Barock, wo das rein auf Vergnügen basierende Spiel der Maschinen sich größter Beliebtheit erfreute. Zunächst waren es die Araber, die seine Schrift übersetzten und nach diesen Angaben Automaten bauten. Gleich Heron sollten sie allerdings eher im Spielerischen bleiben oder zumindest den Sinn dafür in ihren nützlichen Konstruktionen bewahren. So beispielsweise in ihren Wasseruhren, die in diesem Sinne von Heckmann ebenfalls als Automatentheater bezeichnet werden. Sie wurden gleichsam zu mechanischen Spektakel, welche die Bewegung des Kosmos nach gestalteten und somit die Zeit symbolisch inszenierten. Hierdurch nahmen die Araber die Vorstellung der Gesetz- und Regelmäßigkeit des Weltgangs von den Griechen wieder auf und verliehen ihm durch ihre Uhren ein Modell.²²⁴ Derartige Wasseruhren müssen ein Meisterwerk mechanischen Schauspiels gewesen sein, die, die Zeit angehend, verschiedene Spielszenen präsentierten.

Eine Abwandlung dieser in Szene gesetzten Uhren fanden sich später in Europa. In nördlicher Gegend, wo die Gefahr von Kälte und Frost lauerte, hätten sich derartige Uhrenmodelle nicht bewährt. Durch die Erfindung der Räderuhr, mit eingebauten Zahn und Hämmerwerk, konnte sich aber auch hier bald das „zeitliche Spiel“ verbreiten. Dabei stammen die frühesten Exemplare aus mittelalterlichen Klöstern, wo sie den Mönchen, deren Tage in Gebets- und Arbeitszyklen eingeteilt waren, eine genaue Zeiteinhaltung ermöglichten. Mitte des 14. Jahrhunderts fanden sie auch außerhalb der Klöster auf öffentlichen Plätzen Bedeutung.²²⁵

An die Vorstellungen der Antike sowie der Araber anknüpfend, nach welchen alles, was Natur und Kunst hervorbringt, von himmlischen Kräften bewegt werde, erfreuten sich die Zuschauer nicht nur an dem Wissen um die Zeit, sondern ebenso an einem astronomischen Schauspiel, welches in diesen Uhren dargeboten wurde.²²⁶ Sodann inszenierte man auch den Dreikönigsstoff und Szenen aus dem Leben Jesu oder der Geschichte allgemein. Ebenfalls im Repertoire vorhanden waren Mythologien und Totentänze. Jene Uhren wurden damit zu symbolischen Automatentheatern, welche die Menschen an das Ziel und den Sinn, sowie die Vergänglichkeit

²²⁴ Vgl. Herbert Heckmann. *Die andere Schöpfung*. ebd. (Anm. 215). S. 46-49.

²²⁵ Vgl. Friedrich Klemm. *Geschichte der Technik*. ebd. (Anm. 216). S. 58/59; Vgl. Joachim Hennze. „(Noch) kein Theater mit den Maschinen.[...]“. *Maschinen Theater*. ebd. (Anm. 214). S. 14/15.

²²⁶ Vgl. Joachim Hennze. „(Noch) kein Theater mit den Maschinen....“. *Maschinen Theater*. ebd. (Anm. 214). S.15.

ihres Lebens erinnern sollten und gleichzeitig als Mahnung zu frommer Lebensführung galten.²²⁷ Auf öffentlichen Plätzen konnten derartige „Uhren-Theater“ aber auch den Herrschern als Unterweisung ihrer Untertanen zur Ehrfurcht gegenüber Gott und dem Kaiser dienen, und galten somit auch als Repräsentation von Macht, was im süddeutschen Raum durch den „Männleinlauf“ (1365) an der Frauenkirche in Nürnberg belegt wird. Dabei repräsentieren die an Kaiser Karl IV. vorbeiziehenden „Männlein“, die sieben Kurfürsten des Reiches, wodurch die monarchische Ordnung zu symbolischem Ausdruck gelangte.²²⁸

Im 15. Jahrhundert kam sodann das Federwerk auf, welches es ermöglichte, Uhren als Tischaufsätze, frei von ihrer Bindung an den Kirchturm, zu Hause aufzustellen. Die kleinen, im privaten Haushalt platzierbaren Automaten- bzw. Figuren Uhren, welche fortwährend sehr beliebt waren, wurden ebenfalls als Sinnbilder aufgefasst, wobei dem Betrachter im Rahmen allegorischer Szenen das Drama der Veränderung und der Vergänglichkeit vorgespielt wurde. Als Beispiel dafür nennt Heckmann die, von dem Augsburger Uhrenmacher Hans Schlottheim (1544/47-1625) erbauten automatischen Schiffe, die als mechanische Metapher für das Lebensschiff gedeutet werden sollten.²²⁹ Hauptthema blieb somit stets die Zeit, die durch die mechanische Bewegung von Figuren veranschaulicht wurde und mittels Inszenierungen von religiösen, aber auch geschichtlichen sowie mythologischen Stoffen an Vergänglichkeit und, damit verbunden, angemessene Lebensführung mahnte.²³⁰

Ganz ähnlich sollten auch Tinguelys industriell nutzlose Maschinen/Automaten stets die Vergänglichkeit thematisieren, wobei Bezüge zu Religion und Kirche mit umgekehrten Vorzeichen, also ohne moralischer Unterweisung, insbesondere in seinem Spätwerk zu finden sind. (vgl. insbesondere Tinguelys „Altäre“. Kap. 4.2.4)

Dennoch ließ sich aber mit den Automaten auch derber Spaß betreiben, wobei man sich hier ebenfalls stark an die Werke von Jean Tinguely erinnert fühlt. So durften Automatenfiguren auch bei Festen nicht fehlen, wo man fern von Krieg und Zwistigkeit, das Leben in Form eines allegorischen Welttheaters inszenierte. Die Überlieferung derartiger Festivitäten, bei welchen Automatenfiguren Fabelwesen, Tiere oder Menschen darstellten, und dadurch den Reichtum und die Phantasie des Gastgebers präsentierten, reicht abermals bis in die Antike zurück. Dabei sollte so manch ein Herrscher den ungezwungen Anlass nutzen, um durch sie seinen Spaß mit den

²²⁷ Vgl. Herbert Heckmann. *Die andere Schöpfung*. ebd. (Anm. 215). S. 91-105.

²²⁸ Vgl. Joachim Hennze. „(Noch) kein Theater mit den Maschinen.[...]“. *Maschinen Theater*. ebd. (Anm. 214). S. 14.

²²⁹ Vgl. Herbert Heckmann. *Die andere Schöpfung*. ebd. (Anm. 215). S. 123.

²³⁰ Vgl. ebd. S. 123-139.

Gästen zu treiben, die er in Staunen versetzte, belustigte oder durch trickreiche Spielereien schockierte.²³¹ Seinen Höhepunkt aber erlebte der „unnütze Automat“ im Manierismus und vor allem im Barock²³², wo er gerade die Theaterwelt entscheidend mitbestimmen sollte und so, über seine schmuckhafte Funktion hinausgehend, auch zu der „dramatis personae“ gehörte. „Der Automat war der vollkommene Schauspieler im Barock“²³³. Der aus dieser Zeit stammende Ausdruck „deus ex machina“ scheint den hervorragenden Stellenwert, den die Maschine am Theater damals genoss, sehr gut zu schildern. Viele großen Meister, besonders aus Italien, sollten durch Maschinen unglaubliche Theaterdekorationen schaffen, die dem Bühnengeschehens zudem realistische Prägung gaben,²³⁴ denn vor allem im 16. und 17. Jahrhundert wurden größte Anstrengungen unternommen, die Natur neu zu erschaffen, sodass sie mit der Kunst beinahe austauschbar schien.

Dieses Verlangen zeigte sich auch in der damaligen Gartengestaltung, wodurch der Garten zu einem Ort der Realisierung allerlei technischer Phantasien wurde. Hier wimmelte es von beweglichen Automaten, oftmals begleitet von ihrer eigenen Geräuschkulisse. Die Technik allerdings wurde verborgen gehalten, um damit den Überraschungsmoment für den Zuschauer zu steigern.²³⁵ Nach dem Vorbild arabischer Gärten errichtete man künstliche Bäume, ließ Kunstvögel singen und baute hydraulische Theater, wo künstliche Menschen, Tiere und andere Figuren, kraft des Wasserdrucks ihre Vorstellung boten. Diesbezüglich entpuppten sich die Franzosen, gelehrige Schüler der Manieristen aus Italien, als Meister derartiger Gartengestaltungen, unter welchen der Architekt und Ingenieur Salomon de Caus wohl der genialste gewesen sein soll, der seine Erkenntnisse in Bezug auf Wasserorgeln und -uhren in seiner Schrift „Von gewaltsamen Bewegungen: Beschreibungen etlicher sowohl nützlicher als auch lustiger Maschinen“ 1615 seinem Publikum präsentierte.²³⁶ Tinguely wiederum bestätigte selbst, dass er für seine Brunnengestaltungen (vgl. bsw. *Fasnachtsbrunnen*, Basel, 1977 und *Fontaine Igor Stravinsky*, Paris, 1983) die Fontänen der Renaissance und des Barock durchaus studierte.²³⁷ (vgl. Kap. 4.2.3)

²³¹ Vgl. Herbert Heckmann. *Die andere Schöpfung*. ebd. (Anm. 215). Insb. S. 53 und 149; Vgl. ebs. Joachim Hennze. „(Noch) kein Theater mit den Maschinen [...]“ *Maschinen Theater*. ebd. (Anm. 214). S. 13.

²³² Vgl. Friedrich Klemm. *Geschichte der Technik*. ebd. (Anm. 216). S. 97.

²³³ Herbert Heckmann. *Die andere Schöpfung*. ebd. (Anm. 215). S. 157.

²³⁴ Vgl. ebd. S. 155-159.

²³⁵ Vgl. Joachim Hennze. „(Noch) kein Theater mit den Maschinen.[...]“ *Maschinen Theater*. ebd. (Anm. 214). S. 17/18; Vgl. ebs. Herbert Heckmann. *Die andere Schöpfung*. ebd. (Anm. 215). insb. S. 171 u.178.

²³⁶ Vgl. Herbert Heckmann. *Die andere Schöpfung*. ebd. (Anm. 215). S. 175.

²³⁷ Vgl. Jean Tinguely/Pierre Descargues. *Jean Tinguely. Entretiens avec Pierre Descargues*. ebd. (Anm. 20). S. 6.

Wie bereits erwähnt, war man bis ins 19. Jahrhundert von der Idee fasziniert, mit Hilfe der Technik sich oder andere lebendige Wesen nachzubilden, künstlich zu reproduzieren. Wenngleich bei den ersten technischen Spielereien diesbezüglich keineswegs von Perfektion die Rede sein kann, so war der Wunsch nach Vervollkommnung des Abbildes dennoch stets vorhanden, was sich nicht nur in Figurenuhren, Tischaufsätzen oder Brunnenplastiken zeigen sollte, sondern eben auch autonomen Maschinenmenschen, Androiden. Dabei genossen jene aus dem 16. Jahrhundert bereits handwerkliche Präzision. Von ihnen haben allerdings nur wenige bis heute überlebt.

Der aus dem Jahre 1560 stammende „Münchner Mönch“ wird immer²³⁸ wieder als Beispiel einer Maschinenfigur aufgeführt, die, auf Federantrieb basierend, die Füße drehen, sowie Arme, Kopf und sogar Lippen bewegen konnte, wodurch, Horst Bredekamp zufolge, nicht nur Selbstbewegung gezeigt, sondern bereits Sprachfähigkeit angedeutet wurde.²³⁹

Heckmann wiederum sieht derartige Automatenfiguren aus dem 16. und 17. Jahrhundert als Ausgeburten des Manierismus, der das Bizarre gegen das Gewohnte setzte und in jedem Fall zu überraschen suchte. Die natürliche Erscheinung nicht einbezogen, kann letzteres auch genuin für Tinguelys Maschinenfiguren geltend gemacht werden. (vgl. Kap 4.2.1- 4.2.4.)

Vor dem allgemein konstatierbaren Ende der Automatenfiguren im 19. Jahrhundert, sollten sie, als Nachahmung lebendiger Wesen, nunmehr vor allem des Menschen, noch im 18. Jahrhundert ihren Höhepunkt erfahren. Im Zeitalter des Rationalismus und der Aufklärung traten sodann, auf kunstvollem Räderwerk, Walzen und Blasbälgen basierend, musizierende, singende, schreibende und sprechende Automaten in Erscheinung. Mit aus Wachs geformten Gesichtern, Augen von Edelsteinen, echten Haaren und prunkvollen Gewändern geschmückt, dürften sie lebendiger gewirkt haben, als jede bisherige Automatenfigur, wobei, Karoline Hille zufolge, eine Einsicht in deren technischen Aufbau unter der Kleidung durchaus gewährt wurde.²⁴⁰ Die Maschinen des Erfinders Jaques de Vaucansons (1709-1782) können hier als richtungsweisendes Beispiel aufgeführt werden.

²³⁸ Vgl. Joachim Hennze „(Noch) kein Theater mit den Maschinen.[...]“. *Maschinen Theater*. ebd. (Anm. 214). S. 15; Vgl. ebs. Horst Bredekamp. „Überlegungen zur Unausweichlichkeit der Automaten“. *Puppen: Körper: Automaten: Phantasmen der Moderne*. Katalogbuch. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (24.7.-17.10.1999). Hg. Pia Müller-Tram und Katharina Sykora. Köln: Oktagon. 1999. S. 98.

²³⁹ Vgl. Horst Bredekamp. „Überlegungen zur Unausweichlichkeit der Automaten“. *Puppen: Körper: Automaten*. ebd. (Anm. 238). S. 98.

²⁴⁰ Vgl. Karoline Hille. „...über den Grenzen, mitten in Nüchternheit«: Prothesenkörper, Maschinenherzen, Automatenhirne“. *Puppen: Körper: Automaten*. ebd. (Anm. 238). S. 140/142; Vgl. ebs. Pia Müller-Tram; Katharina Sykora. „Puppen: Körper: Automaten: Phantasmen der Moderne“. *Puppen: Körper: Automaten*. ebd. S. 66.

So vermochte seine Ente, die 1738 an der französischen Akademie präsentiert wurde, nicht nur zu schwimmen, zu tauchen und zu schnattern, sie war auch in der Lage, Körner zu fressen, die sie darauf angeblich verdaute und genoss damit schiere Begeisterung bei ihrem Publikum.²⁴¹ Es war eben zu dieser Zeit, da wohl die kunstfertigsten Androiden, von dem Uhrenmacher Pierre Jaquet-Droz (1721-1790) und seinem Sohn Henri-Louis (1752-1791) entstanden, die gleichzeitig Höhepunkt wie Abschluss der Automatenära darstellten. Bekannt sind zum Beispiel ihre zwei Kinderpuppen: der „Schreiber“ und der „Zeichner“, deren Namen bereits auf die Tätigkeiten, die jene Puppen auszuführen vermochten, verweisen.²⁴² Automatenbauer schienen damals allgemein keine Grenzen zu kennen. Musikanten, zwitschernde Vögel, Männer, Frauen und fabelhafte Wesen wurden vor Publikum in Bewegung gebracht und präsentierten dabei ein wundersames, wie faszinierendes, mechanisches Schauspiel.

Lagen damit die Ziele der Maschinen zu bedeutendem Maße im Spielerischen, so besaßen sie ebenso eine philosophische Seite in dem Sinne, dass jene mechanischen Gebilde stets auch die Prinzipien des Lebens und der Welt veranschaulichten, was bereits durch die Automatenuhren in ihrer Präsentation des Vergänglichen allen Seins, deutlich wird.²⁴³

Weiters versuchte man bereits in der Antike, aus den Prinzipien der Mechanik natürliche Vorgänge im menschlichen Körper zu erklären.²⁴⁴ Im Frankreich des 17. Jahrhundert begriff man nicht nur den menschlichen Körper als Maschine, der, auf rein physikalischen Gesetzen basierend, nicht von immanenter Vernunft beseelt wäre, sondern dieses Weltbild wurde folglich auch auf das gesellschaftliche Leben übertragen und damit war der Begriff „Automat“ mit dem zu funktionierenden Untertanen gleichgesetzt.²⁴⁵ Im 18. Jahrhundert, einer Zeit, da sich der Glaube an Vernunft und Technik durchsetzen sollte, trachtete man ebenso danach die Welt allgemein aus den Prinzipien der Mechanik erklären zu wollen und so sah, hundert Jahre nachdem Descartes seine Ansichten über den Maschinenmenschen erklärte, Julien Offray de La

²⁴¹ Vgl. Joachim Hennze. „(Noch) kein Theater mit den Maschinen.[...]“ *Maschinen Theater*. ebd. (Anm. 214). S. 18.

²⁴² Vgl. ebd. S. 19; Vgl. ebs. Birgit Möckel. „Ende einer MaschinenSpielzeit? [...]“ *Maschinen Theater*. ebd. (Anm. 214). S. 27.

²⁴³ Vgl. Horst Bredekamp. „Überlegungen zur Unausweichlichkeit der Automaten“. *Puppen: Körper: Automaten*. ebd. (Anm. 238). S. 97; Vgl. ebs. Friedrich Klemms Verweis auf die Faszination am Perpetuum Mobile: *Geschichte der Technik*. ebd. (Anm. 216). S. 91-105.

²⁴⁴ Vgl. Karoline Hille. „Die Automate“. *Puppen: Körper: Automaten*. ebd. (Anm. 219). S.304; Vgl. ebs. Herbert Heckmann. *Die andere Schöpfung*. ebd. (Anm. 238). S. 18.

²⁴⁵ Vgl. Joachim Hennze. „(Noch) kein Theater mit den Maschinen.[...]“ *Maschinen Theater*. ebd. (Anm. 214). S. 18; Vgl. ebs. Friedrich Klemm. *Geschichte der Technik*. ebd. (Anm. 216). S. 106; Vgl. ebs. Herbert Heckmann. *Die andere Schöpfung*. ebd. (Anm. 215). S. 209.

Mettrie in seiner Schrift *Der Mensch als Maschine*, wo Descartes noch zwischen Körper und Seele unterschied, keine Trennung mehr. In diesem Sinne würden, de La Mettrie zufolge, die körperlichen Bedingungen des Menschen auf seine Seele wirken.²⁴⁶

In jedem Fall, wird in den Abhandlungen zu frühen Automaten bis ins 19. Jahrhundert immer wieder festgehalten, dass die Maschine von der Antike bis zu den Vaucanschen Gebilden wohl stets als Arbeitshilfe dienen sollte, aber dennoch auch in den Kontext des Spiels beziehungsweise der Kunst gestellt werden müsse,²⁴⁷ denn ihre Funktion beruhte vorwiegend auf der eines mechanischen Wunderwerks, das besonders als menschenähnliche Automatenfigur durch eigenständige Bewegung in Staunen versetzte, Freude oder Schrecken verbreitete, in jeden Fall aber Neugier erweckte, wodurch sie, in der „höheren“ Gesellschaft stets beliebt, „[...]Spielzeug und gleichzeitig Sinnbild feudaler Macht und Gesellschaft[...]“²⁴⁸ waren.

Ob die Erfinder dieser frühen Automaten nun allgemein als Künstler, Handwerker, Ingenieure, oder Regisseure eines „*theatrum machinarum*“ zu bezeichnen wären, scheint jedoch schwierig zu beantworten. Es wird auch auf Architekten oder Wissenschaftler verwiesen, die zu Produzenten spielerischer Mechanik wurden, wodurch die im Nachhinein gerne gewählte Bezeichnung „Universalkünstler“ (besonders in Bezug auf die erfinderischen „Meister“ der Renaissance und des Barock) durchaus nachvollziehbar scheint.²⁴⁹

Mit der Romantik verstärkte sich eine skeptische Einstellung gegenüber dem Automaten. Die Gedanken über die Beziehung zwischen Mensch und Maschine riefen Kritik sowie Schauer, aber auch gleichzeitig Faszination hervor – Eine ambivalente Haltung, die auch in Tinguelys Werken zur Geltung kommt. (vgl. Kap. 3.4.2)

Heinrich von Kleist sieht in seinem Werk „Über das Marionettentheater“ die Vorteile künstlicher Gliederpuppen als Verkörperung von Grazie und Anmut, die das Gleichgewicht von eigenständiger und kontrollierter Bewegung präsentieren und dem Menschen in Bezug auf

²⁴⁶ Vgl. Julien Offray de La Mettrie. *Der Mensch als Maschine*. Mit einem Essay aus dem Französischen übersetzt von Bernd Laska. Nürnberg: LSR. 1985. S. -100. Insb. S. 63/67. Bemerkungen zu Descartes. Insb. S. 81-87.

²⁴⁷ Horst Bredekamp verweist hier auf Hermann von Helmholtz der 1854 bekundete, dass die Künstleringenieure in die menschliche Maschine bislang mehr Zeit investierten als in die Produktionsmaschine. Vgl. *Puppen: Körper: Automaten*. ebd. (Anm. 238). S. 94. Derartige Überlegungen finden sich auch bei Herbert Heckmann (vgl. Anm. 215), ebenso wie Birgit Möckel (vgl. Anm. 214) und Joachim Hennze (vgl. Anm. 214).

²⁴⁸ Herbert Heckmann. *Die andere Schöpfung*. ebd. (Anm. 215). S. 274.

²⁴⁹ Heinz Stecher nennt im Vorwort zu Heckmanns *Die andere Schöpfung* (Anm. 215) Philosophen, Scharlatane, Wissenschaftler, besessenen Mechaniker, und spielerische Genies. Friedrich Klemm spricht in Bezug auf die Renaissance von „Künstleringenieuren“ und übernimmt für das 18. Jhdt. den von Jakob Leopold in seinem *theatrum macchinarum* festgehaltenen Begriff des „Kunstmeisters“. Vgl. ebd. (Anm. 216).

dessen Trägheit der Materie, sowie seiner ihn überfallenden Leidenschaft überlegen seien.²⁵⁰

Bei E.T.H. Hoffmann hingegen zeigt sich jene Haltung zum mechanisch-künstlichen Wesen, zur Maschine, die für die Romantiker allgemein als charakteristisch betont wird. Sein Werk, „Der Sandmann“ offenbart gleichzeitig Faszination, Anziehung sowie Abstoßen und Ablehnung²⁵¹, wobei gerade der bedrohliche Aspekt der Automaten zu jener Zeit die intellektuellen Diskurse beherrschte.²⁵²

Spätestens seit Mitte des 19. Jahrhunderts scheint die Blütezeit der Automaten vorüber. Fern von einem Sinnbild feudaler Macht und Gesellschaft, sollten diese eigenartigen Wesen nunmehr einem eigenartigen Ort zugewiesen werden. Als Jahrmarktsattraktion kam es nicht mehr auf die Kunstfertigkeit der Konstruktion an, denn in Obhut von Zauberkünstlern und Scharlatanen, sollten sie, zusammen mit den anderen Kuriositäten, lediglich Schaudern und Verblüffung bereiten.²⁵³ Und wie der Jahrmarkt und der Zirkus in damaligen bourgeoisen sowie intellektuellen Kreisen ohnehin nicht gerne in den Bereich der „hohen“ Kunst gezählt werden sollte, so auch nicht mehr die Maschinen- bzw. Automatenfiguren. An ihrer Stelle erfreute sich das Bürgertum nun belebter Bilder (*tableaux animés*), die bereits seit Ludwig dem XV. existierten, aber besonders zur Biedermeierzeit sehr beliebt waren²⁵⁴. In Form von Genrebildern und Landschaftsmalereien zog dabei die Natur, das familiäre und gesellschaftliche Leben, sowie Szenerien von Fleiß und Zufriedenheit als bewegte Kulisse am Betrachter vorbei und faszinierte diesen als Bewegung des Stillstands. Den Maschinen an sich wurde aber eine andere Aufgabe zugewiesen. In Fabriken aufgestellt sollten sie nun einzeln jene Arbeit verrichten, die ohne ihnen tausend Menschen ausführen müssten.²⁵⁵ Jetzt wurde die Maschine tatsächlich vorwiegend mit Arbeit und Produktion in Verbindung gebracht und ihr Wert lag somit im industriellen Nutzen. In ihrer spielerischen Form erschien sie bloß als Jahrmarkts- oder Zirkusattraktion, beziehungsweise fasziniert sie bis heute groß und klein als mechanisches Spielzeug.

²⁵⁰ Vgl. Heinrich von Kleist. „Über das Marionettentheater“. Ders. *Sämtliche Werke in zwei Bänden*. Bd. 2. *Erzählungen: Anekdoten: Aufsätze: Gedichte*. Hg. Jüger Meinerts. Gütersloh: Bertelsmann: [1977]. S. 367-374.

²⁵¹ Vgl. E.T.H. Hoffmann. *Der Sandmann*. Hg. Rudolf Drux. Stuttgart: Reclam. 1991. S. -40.

²⁵² Vgl. Karoline Hille. „...über den Grenzen, mitten in Nüchternheit« [...]“. *Puppen: Körper: Automaten*. ebd. (Anm. 238). S. 143/144; Vgl. ebs. Joachim Hennze. „(Noch) kein Theater mit den Maschinen.[...]“. *Maschinen Theater*. ebd. (Anm. 214). S. 22.

²⁵³ Vgl. Karoline Hille. „...über den Grenzen, mitten in Nüchternheit« [...]“. *Puppen: Körper: Automaten*. ebd. (Anm. 219). S. 141/142; Vgl. ebs. Pia Müller-Tram; Katharina Sykora. „Puppen: Körper: Automaten: Phantasmen der Moderne“. *Puppen: Körper: Automaten*. ebd. (Anm. 238). S. 68.

²⁵⁴ Vgl. Herbert Heckmann. *Die andere Schöpfung*. ebd. (Anm. 215). S. 148/149.

²⁵⁵ Vgl. Hermann von Helmholtz. zit. n. Horst Bredekamp. „Überlegungen zur Unausweichlichkeit der Automaten“. *Puppen: Körper: Automaten*. ebd. (Anm. 238). S. 94.

In ersterer Form allerdings wurde sie Ende des 19. Jahrhunderts von damaligen intellektuellen Kreisen sowie der Bourgeoisie lediglich als Bestandteil der „niedrigen“ Unterhaltungskultur für die breite Masse betrachtet.

Erst in der Moderne, Anfang des 20. Jahrhunderts, sollte sich, in Ablehnung bürgerlicher Kunstanschauungen, diese Einstellung zu Zirkus, Varieté und Maschinen im Kontext der Kunst wieder zum Positiven wenden, wobei gerade letzterer eine entscheidende Veränderung zukam: Die Maschine blieb vorwiegend Maschine, als autonomes Kunstwerk und diente in ihrer Gestalt nicht mehr zur äußerlichen Nachahmung des Menschen, oder anderer lebendiger Wesen.²⁵⁶ Ein Fakt, der allerdings durchaus nicht daran hindert weiterhin von einem mechanischen Theater beziehungsweise Maschinentheater zu sprechen.²⁵⁷

4.2. Verbindungspunkte zwischen kinetischer Kunst und Theater

Stellen beispielsweise Herbert Heckmann, ebenso wie Joachim Hennze, Birgit Möckel oder Karoline Hille die frühen, selbstbewegenden Maschinen bis zum 19. Jahrhundert betontermäßen in den Kontext der Kunst, wobei sie die Assoziationen zum Theater durchwegs hervorheben, so kann diese Betrachtung auch im 20. Jahrhundert wieder geltend gemacht werden, was sich besonders im Vergleich mechanisch beweglicher Objekte der kinetischen Kunst zu dem, vornehmlich durch Bewegung definierten, Theaterverständnis zeigt, welches in Europa seit der Wende zum 20. Jahrhundert erneut propagiert wurde²⁵⁸ und in Verbindung mit dem technische Fortschritt vor allem bis Ende der 1920er Jahre ein weitgehend auf mechanischer Bewegung beruhendes Bühnengeschehen nach sich zog.

„Mit jedem Anlauf, jeder Spielzeit, jedem neuen Intervall entstehen auf vielfältige Weise nie gesehene Szenarien eines so schrillen wie geheimnisvollen Maschinentheaters“.²⁵⁹ - So die Beschreibung mechanischer Objekte der Kinetischen Kunst von Birgit Möckel.

²⁵⁶ Vgl. Birgit Möckel, „Ende einer MaschinenSpielzeit? [...]“ *Maschinen Theater*. ebd. (Anm. 214). S. 28.

²⁵⁷ Vgl. Birgit Möckel, „Ende einer MaschinenSpielzeit? [...]“ *Maschinen Theater*. ebd. (Anm. 214). S. 25-47; Vgl. ebs. Peter Simhandel (Hg.). *Bildertheater: Bildende Künstler des 20. Jahrhunderts als Theaterreformer*. Berlin: Gadegast. 1993. Insb. S. 64-70.

²⁵⁸ Vgl. bsw. Adolphe Appias Schrift: *Die Musik und die Inszenierung*. Vgl. ebs.: Edward Gordon Craig: *Über die Kunst des Theaters*. Genauer dazu: vgl. Kap. 5.2.

²⁵⁹ Birgit Möckel, „Ende einer MaschinenSpielzeit? [...]“ *Maschinen Theater*. ebd. (Anm. 214). S. 47.

Die frühen Automaten in ihren verschiedenen Manifestationen betrachtet auch Frank Popper in seinem Werk zur Entwicklung der kinetischen Kunst, als Vorläufer der mechanischen Kinetik und dennoch vertritt er die Meinung, dass die ersten wirklich künstlerischen Experimente mit mechanischer Bewegung erst im 20. Jahrhundert anzusiedeln seien.²⁶⁰ In jedem Fall aber lässt sich, betrachtet man das Kunstwollen der Futuristen, Konstruktivisten, Dadaisten oder des Bauhauses, gerade im frühen 20. Jahrhundert eine besonders offene Haltung gegenüber der Verbindung von Kunst und Technik feststellen, wobei Popper die Anfänge der kinetischen Kunst im Sinne konkreter Maschinenobjekte und Mobiles, auf den Dadaismus und den Konstruktivismus zurückführt.²⁶¹ In der Tat wird der Begriff „Kinetik“ erst im 20. Jahrhundert virulent und von Karin Thomas folgendermaßen definiert:

„Als kinetische Objekte werden bewegliche Kunstprodukte definiert, die entweder als thermisch-mechanisch bewegte Mobiles funktionieren, oder durch elektromechanischen Antrieb in Bewegung versetzt werden“²⁶²

Kinetische Kunst allgemein lediglich auf bewegliche Maschinen und Mobiles zu reduzieren, wäre allerdings eine zu eingeschränkte Betrachtungsweise, denn vorwiegend als abstrakte Kunstrichtung bekannt geworden, geht es in der kinetischen Kunst darum die Probleme der Wahrnehmung von Raum und Zeit, sowie materialisierter Energie zu thematisieren. Hier kann, laut Popper, wie Birgit Möckel, die optische Kunst (Op Art) ebenso dazu gerechnet werden wie die Lichtkinetik.²⁶³ Im Weiteren scheint es unzureichend, die kinetische Kunst lediglich im Rahmen der Kunstgeschichte analysieren zu wollen, so sie unter anderem auch als symbolischer Ausdrucksträger für wissenschaftlich technologische Fakten verstanden wird und darüber hinaus ebenso die Umweltgestaltung, sprich Architektur, in ihre Problemstellung miteinbezieht.²⁶⁴

Jedenfalls aber, so Möckel, liegt das Hauptmerkmal jeglicher kinetischer Kunst in der Bewegung, häufig in Verbindung mit einer Licht- und Tonregie, wobei es stets gilt, die Zuschauerbeteiligung (Aktivierung des Betrachters) hervorzuheben.²⁶⁵

²⁶⁰ Vgl. Frank Popper. *Die Kinetische Kunst*. ebd. (Anm. 211). S. 28.

²⁶¹ Vgl. ebd.

²⁶² Karin Thomas. *Bis Heute: Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert*. 3. Aufl. Köln: M. DuMont Schauberg. 1971. S. 15.

²⁶³ Vgl. Birgit Möckel. „Ende einer MaschinenSpielzeit? [...]“. *Maschinen Theater*. ebd. (Anm. 195). S. 25; Vgl. ebs. Popper. *Die Kinetische Kunst*. ebd. (Anm. 214). Insb. S. 7/8

²⁶⁴ Vgl. Frank Popper. *Die Kinetische Kunst*. ebd. (Anm. 211). S. 7/8.

²⁶⁵ Vgl. Birgit Möckel. „Ende einer MaschinenSpielzeit? [...]“. *Maschinen Theater*. ebd. (Anm. 214). S. 25; Vgl. ebs. Frank Popper. *Die Kinetische Kunst*. ebd. (Anm. 211). S. 7.

In diesem Sinne scheint es keineswegs abwegig, wenn Pontus Hultén mit dem Gedanken spielt, das Ballett beziehungsweise allgemein das Theater als eine der ersten kinetische Kunstformen, im Sinne von Bewegungskunst, zu betrachten.²⁶⁶ Frank Popper geht darüber hinaus und verweist nicht nur auf die Theatervisionen Craigs und Appias als Vorläufer dieser Kunstform, sondern, im Kontext der Zuschauerbeteiligung, ebenso auf die in den 1960er Jahren sich etablierenden „Happenings“ und vor allem „Environments“, als ein weiteres Ergebnis im Rahmen der Experimente mit kinetischer Kunst.²⁶⁷

„Ein Problem ergibt sich aus der Tatsache, daß die kinetischen Künstler schon zu Ende der 50er Jahre einen doppelten Weg beschritten und sich sowohl um die physische Aktivierung des Zuschauers, wie auch um die Stimulierung seiner geistigen Konzentrationsfähigkeiten bemühten.“²⁶⁸

Scheint, so Satre ein Mobile als ein kleines örtlich begrenztes Fest, bzw. als nur durch seine Bewegung bestimmten Gegenstand definiert²⁶⁹, tatsächlich einzig in der Bewegung der Verbindungspunkt zwischen kinetischer Kunst und Theater beziehungsweise Ballett und Tanz gefunden werden zu können? Betrachtet man etliche Arbeiten, sowie, besonders was die Moderne anbelangt, zahlreiche Schriften bildender Künstler, die sich mit Bewegung und Theater auseinandersetzten, so kann diese Frage durchaus mit „ja“ beantwortet werden.

Fokussiert man nämlich das gemeinsame Interesse an der Auseinandersetzung mit der visuellen Wahrnehmung von Raum und Zeit, Dynamik und Energie mittels Bewegung, sowie das beidseitige Streben nach einer geistigen, sowie physischen Aktivierung des Betrachters, so scheint es kaum verwunderlich, dass sich die bildende Kunst seit Anfang des 20. Jahrhunderts, auf Grund dieses Vorhabens, zunehmend vom flächengebundenen Objekt zu entfernen suchte und schließlich verstärkt dem Theater zuwandte²⁷⁰ und sich umgekehrt Theaterleute für

²⁶⁶ Vgl. Pontus Hultén. „Die Stellvertretende Freiheit oder Über die Bewegung in der Kunst und Tinguelys Méta-Mechanik“. Umschlagseite der Sondernummer der Zeitschrift „Kasark“ No. 2. (Okt. 1955). *Méta*. ebd. (Anm. 1). S. 40. Ähnliche Überlegungen finden sich bei Uta Grund in Zusammenhang mit Craigs beweglichen Bühnenkonzeptionen und seiner Lichtregie. Vgl. Uta Grund. *Zwischen den Künsten: Edward Gordon Craig und das Bildetheater um 1900*. Berlin: Akademie Verlag. 2002. S. 211/212. Genauer dazu: Vgl. Kap. 5.2. in dieser Arbeit

²⁶⁷ Vgl. Frank Popper. *Die Kinetische Kunst*. ebd. (Anm. 211). S. 122/123.

²⁶⁸ Frank Popper. ebd. S. 123.

²⁶⁹ Vgl. Jean-Paul Satre. zit. n. Günter Metken. „Calders Zikus“. *Bühne und Bildende Kunst im XX Jahrhundert: Maler und Bildhauer arbeiten für das Theater*. Hg. Henning Rischbieter. Dokumentiert von Wolfgang Storch. Velber bei Hannover: Friedrich. 1968. S. 226.

²⁷⁰ Vgl. Andreas Kotte. *Theaterwissenschaft: Eine Einführung*. Wien; Köln; Weimar: Böhlau. 2005. S. 174; Vgl. ebs. Kay Kirchmann. „Bühnenkonzepte der Moderne: Aspekte der Theater- und Tanzreformen zur Zeit Oskar Schlemmers“. *Oskar Schlemmer: Tanz: Theater: Bühne*. ebd. (Anm. 68). S. 84/85.

dynamische, raumschaffende Arbeiten bildender Künstler begeisterten, wobei bildende Kunst und Theater scheinbar ineinander übergingen. Zahlreiche Theaterarbeiten und Entwürfe²⁷¹ jener Künstler, die die Bewegung an sich zu ihrem Gestaltungsprinzip erhoben, und sich aus diesem Grund auch dem Theater widmeten, können hierbei als Beleg dienen. So angefangen von beispielsweise den Bühnenarbeiten der Futuristen (vgl. bsw. Enrico Prampolini, Fortunato Depero, Giacomo Balla), über die der Dadaisten (vgl. bsw. Marcel Duchamp und Francis Picabia), der Konstruktivisten (vgl. bsw. Wladimir Tatlin, Naum Gabo und Antoine Pevsner, sowie von László Moholy-Nagy), Oskar Schlemmer und die Bauhausbühne, oder auch Fernand Léger. Später Alexander Calder, dann Victor Vasarelli, sowie die Gruppe Zero (vgl. Günther Ücker, Heinz Mack und Otto Piene), Harry Kramer und schließlich auch Jean Tinguely, um einige Beispiele zu nennen.²⁷²

Bewegung, Zeit, Raum und Zuschauerbeteiligung scheinen somit jene wesentlichen Kriterien zu sein, die das Theater mit der kinetischen Kunst allgemein teilt, wobei sich der Begriff „mechanisches Theater“ beziehungsweise „Maschinentheater“ gleichermaßen für die mechanischen Objekte innerhalb der kinetischen Kunst, als auch für Theaterinszenierungen mit einem besonders hohen Grad an Bühnentechniken verwenden lässt.²⁷³

Wie sehr ersteres durch das Schaffen von Jean Tinguely bestätigt werden kann, zeigen nicht nur seine bereits erwähnten, frühen abstrakten Reliefs (vgl. Kap. 3.5.1. u. 3.5.2.), sondern soll im Weiteren anhand einiger, seit 1961 entstanden Arbeiten erläutert werden. In Anbetracht seines umfangreichen Werkes gilt es allerdings, in dieser Arbeit, im Rahmen ausgewählter Werkgruppen, vorwiegend bedeutende Schaffensphasen von Tinguely zu skizzieren, um dabei zu zeigen, wie sehr seine Maschinengebilde im Laufe der Zeit immer stärker figurale und damit auch theatrale Bezüge aufweisen.

²⁷¹ Es handelt sich hierbei sowohl um Ausstattungen für institutionalisiertes Theater bzw. Ballett, als auch um eigene Theatervisionen, die aber nicht immer realisiert wurden.

²⁷² Ihre Arbeiten behandeln überblickend beispielsweise: Henning Rischbieter (Hg.). *Bühne und Bildende Kunst im XX. Jahrhundert*. ebd. (Anm. 269). S. - 305. Insb. 68-261; Vgl. ebs. Peter Simhandl. *Bildertheater*. ebd. (Anm. 257). S. - 155. Insb. 38-85; Vgl. ebs. Birgit Möckel. „Ende einer MaschinenSpielzeit?[...]“ *Maschinen Theater*. ebd. (Anm. 214). S. 25-47.

²⁷³ Vgl. Bernard Ladenthin. „Maschinentheater“. *Wikipedia Begriffserklärung*. (Änderungen vorgenommen 15.11.2008, 20:10 Uhr). <http://de.wikipedia.org/wiki/Maschinentheater>. Zugriff: 1.7.2009; Vgl. ebs. Peter Simhandl. „Mechanisches Theater“. *Theaterlexikon: Begriffe und Epochen: Bühnen und Ensembles*. Hg. Manfred Brauneck u. Gérard Schneilin. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt. 2001. S. 634/635; Vgl. ebs. Birgit Möckel. „Ende einer Maschinenspielzeit?[...]“ *Maschinen Theater*. ebd. (Anm. 214). S. 25-47. Insb. S. 26.

4.2.1. Der Tanz der *Balubas*

Um seinen Wunsch nach der Erlebbbarkeit des Bildes zu realisieren, suchte Jean Tinguely, innerhalb seines Schaffens stets nach Möglichkeiten den Betrachter in das Kunstwerk miteinzubeziehen und somit zu aktivieren. „Ils peuvent avoir une réaction qui n'est pas du tout claire et...et ils peuvent avoir une réaction de joie, de rage, de plaisir, oui.[...]“²⁷⁴

Gleichzeitig verfolgte er konsequent seine Vision einer totalen Kunst. Beides wird nicht nur durch die von ihm veranstalteten Aktionen, oder die, in Zusammenarbeit mit Künstlerkollegen, entstandenen Kulturstationen ersichtlich, sondern offenbart sich bereits in seinen beweglichen Maschinen, die gleichermaßen Auge, Ohren, Tastsinn, sowie manchmal (durch die Arbeit mit Rauch) den Geruchssinn des Betrachters in Anspruch nahmen und sich in Raum und Zeit verwirklichten. Auf diesem Wege wurden sie, wie Margrit Hahnloser beschreibt, immer mehr zu Gesamtkunstwerken.²⁷⁵

Der damit verbundene, bereits oftmals angesprochene theatrale Gehalt seiner Maschinengebilde sollte sich vor allem ab ca. 1961 im Schaffen des Künstlers offenbaren, da sich zu dieser Zeit ein Umschwung in Tinguelys bisher von formschönen abstrakten Reliefs gekennzeichnetem, Werk konstatieren lässt. In der Meinung, dass die abstrakte Kunst ohnehin an ihrem Endpunkt angelangt sei, eine Haltung, die Tinguely bereits durch seine ironischen Zeichenmaschinen zur Geltung brachte, sollte er, durch seinen Aufenthalt in New York, wo er 1960 seine „Hommage à New York“ präsentierte (vgl. Kap. 6.2.1.1.a), neue Möglichkeiten für seine Kunst erproben. Beeinflusst von dem Schrottkünstler Stankiewicz ging Tinguely ebenfalls dazu über, Objekte aus Abfall, Schrott und alten gebrauchten Gegenständen herzustellen, ohne dabei Veränderungen an den einzelnen Elementen vorzunehmen. Er arbeitete vorwiegend mit Alteisen, sowie mit gebrauchten Motoren und begann erstmals den elektrischen Schweißbrenner zu benutzen. Die gefunden alten und bereits gebrauchten Elemente und Gegenstände, die Tinguely nun in seinen Arbeiten zusammenmontierte, galten dem Künstler damals, wie Pontus Hultén erklärt, auf Grund ihrer Vorgeschichte als realitätsnäher und „inhaltsschwerer“, als die ihm zufällig und dekorativ erscheinende abstrakte Kunst.²⁷⁶

²⁷⁴ Jean Tinguely/o.N. *Interview*. ebd. (Anm. 157). S. 13.

²⁷⁵ Vgl. Margrit Hahnloser-Ingold. *Pandämonium – Jean Tinguely*. ebd. (Anm. 14). S. 32/33.

²⁷⁶ Vgl. Pontus Hultén. *Méta*. ebd. (Anm. 1). S. 153.

Vom Künstler in Bewegung versetzt wurden sie gleichsam zu neuem Leben erweckt, wobei seine Vision einer Entmaterialisierung der Kunst allerdings weiterhin Gültigkeit haben sollte, denn erstens arbeitete der Künstler immer noch mit Bewegung, und zudem beinhalteten die einzelnen Elemente seiner Objekte nun weit offensichtlicher immaterielle Eigenschaften. Alteisen beispielsweise hat einen weniger festen Charakter als die sonst in der Bildhauerei üblichen Materialien wie Bronze, Eisen oder Stein. Zudem verarbeitete Tinguely nicht materielle, oder vergängliche Substanzen wie: Licht, Laut, Wasser, Geruch, Pelze, Federn oder Rauch.²⁷⁷

Bis 1963 sollte der Künstler sich sodann diesem Zusammenspiel von Schrott und Bewegung verschreiben, wobei seine damals entstandenen Maschinen in ihrer mannigfaltigen Gestalt durch ihre selbständigen, unkontrollierbaren und oft willkürlich anmutenden Bewegungen nun immer mehr zu eigenständigen Lebewesen mutierten, die nur darauf zu warten schienen, vor ihrem Publikum in Aktion zu treten und dieses mittels Witz und Spiel an sich zu binden. Durch sie inszenierte der Künstler, gleich dem Regisseur eines „theatrum machinarum“, seine eigene poetische Welt, in die das Publikum eintauchen konnte. Als Beispiel dafür kann die zu dieser Zeit entwickelte Serie der *Baluba*-Skulpturen genannt werden, welchen, Heidi E. Violand-Hobi zufolge, „Narva“ und „Mirmar“ als einleitende Arbeiten vorausgingen. Diese Werke präsentierte Tinguely bei der „International Exhibition of Art in Motion“ im Mai 1961, die zuvor im März 1961 in Amsterdam eröffnet wurde.²⁷⁸ Für letztere konstruierte der Künstler ein System aus Nockenwellen, durch welches er Schott und Lumpen von der Decke baumeln ließ, die mittels Hebelarmen in Bewegung versetzt werden konnten.(vgl. Abb. 15²⁷⁹) War die Maschine eingeschaltet, so begann im Folgenden ein Konglomerat von „[...] einem schmutzigen Nachthemd, einem künstlichen Bein in rotem Strumpf, einer Waschschüssel, Kaffeebüchsen und Filmstreifen [...]“²⁸⁰ zu schwingen und zu hüpfen. Der Tanz dieser alten, nicht mehr gebrauchten Gegenstände dauerte sodann eine vorbestimmte Zeit. Nach eingeschobenen Pausen hob das explosionsartige Spektakel immer wieder von neuem an und erfreute oder verstörte sein Publikum. Dass dem Besucher in Anbetracht dieses absurden Schauspiels durchaus nicht mehr das Gefühl vermittelt wurde, sich in einer Ausstellung im herkömmlichen Sinne zu befinden,

²⁷⁷ Vgl. ebd. S. 171.

²⁷⁸ Vgl. Heidi E. Violand-Hobi. *Jean Tinguely: Biographie und Werk*. ebd. (Anm. 13). S. 49/50.

²⁷⁹ Abb. 15: Jean Tinguely. *Mirmar/Le Ballet des Pauvres*, 1961. Hängende Skulptur (Baluba). 400 x 350 x 220cm. Museum Jean Tinguely Basel. aus: Manfred Fath (Hg.). *Jean Tinguely: »Stillstand gibt es nicht!«*. ebd. (Anm. 155). S. 81.

²⁸⁰ Pontus Hultén. *Méta*. ebd. (Anm. 1). S. 204,

wird dadurch ersichtlich, dass jenes Werk von seinem Publikum letztendlich den Namen „Armenballett“ erhielt, der im Weiteren offiziell beibehalten wurde, wie auch der Werkkatalog zu Tinguelys Schaffen verrät.²⁸¹ Dieselbe Charakterisierung ließe sich auch sehr gut für die in weiterer Folge entstandenen *Balubas* anwenden, zu denen Tinguely, wie es heißt, durch seine Künstlerkollegin und damalige Lebensgefährtin Niki de Saint Phalle angeregt wurde.²⁸² Ebenfalls ein Sammelsurium von Drähten, Glocken, Federn, Fuchsschwänzen und alten Gegenständen verkörpernd, hängen diese allerdings nicht von der Decke, sondern sind auf Podeste aus beispielsweise Ölfässern, oder Holzkisten gestellt. (vgl. bsw. Abb. 16²⁸³). Einmal per Knopfdruck in Bewegung versetzt, beginnen sie ausgelassen zu hüpfen, zu rucken und zu zucken. Hin und her wackelnd, wirbeln sie einzelne Teile explosionsartig durch die Luft. Ihre Bewegungen scheinen dabei absolut unkontrolliert, wodurch sie ein hohes Grad Ungezwungenheit verkörpern, doch trotz ihrer chaotischen Erscheinung sind sie ein Produkt sehr präziser Konstruktion. „Da bleibt der Zufall selten dem Zufall überlassen“²⁸⁴



Abbildung 15: *Mirmar/Le Ballet des Pauvres*, 1961. (Baluba). 400 x 350 x 220cm



Abbildung 16: *Fourrures (Baluba)*, 1962. 145 x 37 x 37cm

²⁸¹ Vgl. Galerie Bruno Bischoffberger (Hg.). *Jean Tinguely: Werkkatalog*: Bd. 1: *Skulpturen und Reliefs 1954-1968*. Englisch/Deutsch. Bearb.: Christine Bischofsberger. Küsnacht/Zürich: Edition Bischofsberger. 1982. S. 170.

²⁸² Vgl. Richard Calvocoressi. „Einleitung“. *Tinguely*. Kat. 1982. ebd. (Anm. 96). S. 27; Vgl. ebs. Pontus Hultén. *Méta*. ebd. (Anm. 1). S. 177.

²⁸³ Abb. 16: Jean Tinguely. *Fourrures (Baluba)*, 1962. Geschweißte Skulptur. 145 x 37 x 37cm. Museum Jean Tinguely Basel. aus: Manfred Fath (Hg.). *Jean Tinguely: »Stillstand gibt es nicht!«*. ebd. (Anm. 155). S. 85.

²⁸⁴ Carla Schulz-Hoffmann „Chaos und Ordnung, Anarchie und Gesetz - zu den Plastiken von Jean Tinguely“. *Jean Tinguely*. Kat. 1985. ebd. (Anm. 19). S. 28.

1960 stellte weltpolitisch eine Zeit des Umbruchs dar. Nachrichten von engagierten Politikern, wie Castro, der damals in New York seine berühmte Rede hielt, oder Patrice Lumumba, einer der Hauptpersonen während der afrikanischen Befreiungskriege, kursierten durch die ganze Welt. Afrika erhielt damals 17 selbstständige Staaten. Über drei Viertel der gesamten Bevölkerung des Kontinents bekam Ende des Jahres nationale Unabhängigkeit.²⁸⁵ Tinguely verfolgte diese Ereignisse mit Interesse und hegte dabei, wie aus einem Brief an Pontus Hultén hervorgeht, Sympathie gegenüber Patrice Lumumba, der die Baluba, einen Bantu Stamm in Kongo in die Unabhängigkeit führte. „Es lebe Gagarin und Castro und Lumumba und die Spiralfeder.“²⁸⁶

In diesem Jahr wurde Kongo für Unabhängig erklärt. Im Februar des darauf folgenden Jahres war Patrice Lumumba ermordet worden. Als Ehrung und Gruß an die Freiheitskämpfer nannte Tinguely sodann seine hüpfenden, etwas bizarr anmutenden, Gebilde „Baluba“. Diese sind Figuren, die mit ihren scheinbar ungezwungenen und selbstständigen Bewegungen, durch die sie gleichsam ein Eigenleben erhalten, in besonderem Maße Tinguelys Vorstellung von Freiheit verkörpern.²⁸⁷ Zudem strebte Tinguely danach, in einer Zeit des materiellen Wohlstands, wo bereits alles mechanisch erzeugt wird, durch diese rostigen Abfallplastiken sich dieser Entwicklung entgegenzustellen.²⁸⁸

Die Wirkung dieser „[...]extremste[n] Schöpfungen aus Plunder und Ephemerer[n]“²⁸⁹ beruht in erster Linie auf ihren Bewegungen und dem damit einhergehenden Klang. Dabei bombardieren sie mit klappernden, scheppernden, rasselnden Geräuschen, sowie Glockengeläut den Zuschauer. In Verbindung mit ihren grotesk-komischen Gebärden erhöht sich ihr allgemein absurde Charakter. Gerade aber durch diese irrwitzige Kombination aus Bewegung und Klang vermeint man in diesen Maschinengebilden, die trotz der in ihnen befindlichen Gegenstände, insgesamt von abstrakter Erscheinung sind, Gebärden eines wilden Tanzes zu erkennen, und damit entstehen in Gedanken figürliche Assoziationen. Der Betrachter wird in diesem Sinne gewissermaßen dazu angehalten, angeregt durch die Objekte, sich seine eigenen Phantasien und Vorstellungen zu machen.

²⁸⁵ Vgl. Pontus Hultén. *Méta* ebd. (Anm. 1). S. 174.

²⁸⁶ Jean Tinguely. Brief an Pontus Hultén (26.8.1961). *Méta*. ebd. (Anm. 1). S. 216.

²⁸⁷ Vgl. Jean Tinguely/ Stefanie Poley. „Interview mit Jean Tinguely: Der Künstler - Clown der modernen Gesellschaft?“. *Unter der Maske des Narren*. ebd. (Anm. 44). S. 227.

²⁸⁸ Vgl. Tinguely. Kat. Zürich, 1982. ebd. (Anm. 96). S. 72.

²⁸⁹ Heidi. E. Violand-Hobi. *Jean Tinguely: Biographie und Werk*. ebd. (Anm. 13). S. 50.

Dabei können, müssen allerdings nicht, die innerhalb der *Balubas* erkennbaren Gegenstände das Assoziationsfeld in präzise Richtungen lenken²⁹⁰, was durch die Namensgebung des Künstlers in bedeutendem Maße verstärkt wird. So man also über den Hintergrund des Namen „Baluba“ informiert ist, ergeben sich tatsächlich, wie dies gerne konstatiert wird²⁹¹, Assoziationen zu afrikanischen Stammestänzern. Auch die dabei entstehende Mischung aus rasselnden, dumpfen, scheppernden Geräuschen scheint in ihrem rhythmischen Gehalt durchaus mit afrikanischer Musik, wie sie hierzulande oft verstanden wird, vergleichbar.

Mit ihren Bewegungen spielen Tinguelys *Balubas* allerdings keine Geschichte nach. Diese entsteht vielmehr nach eigener Phantasie, in den Köpfen des Publikums, wodurch die vom Künstler gewünschte Aktivierung des Betrachters, auf geistiger Ebene bereits erfolgt.

Zuvor wird der Besucher auch physisch in das Kunstwerk miteinbezogen, in dem Sinne, da die Maschine von ihm verlangt, sie selbst, per Knopfdruck, in Bewegung zu setzen. Um diesem bizarren Spiel also überhaupt beiwohnen zu können, erfordert es vom Zuschauer eine Handlung. In ruhendem Zustand wirken die *Baluba*-Figuren auf ihre Betrachter teilweise sehr rätselhaft, erregen Staunen und Neugier. Andere werden in Anbetracht dieses „Haufens“ von zerfetzten, schäbigen, alten Elementen, von starkem Abscheu ergriffen und für die nächsten scheinen sie vielleicht einfach nur langweilig.²⁹²

In Bewegung gebracht lösen die grotesken Gebilde, die Margrit Hahnloser sehr treffend, als „Lebewesen eines anderen Sterns“ beschreibt²⁹³, ebenfalls unterschiedliche Reaktionen aus. In ihrer rätselhaften Erscheinung und ihren komischen Gebärden, verbunden mit ihrer lautstarken Geräuschkulisse, reizen sie zumeist die Lachmuskeln ihres Publikums, wobei sie besonders bei Kindern schiere Begeisterung auslösen. Angesichts des Gewirrs aus Schrott und alten Gegenständen, das plötzlich so spielerisch und leicht zu tanzen beginnt, entwickelt sich aber auch bei manch einem Erwachsenen eine gewisse Faszination, wobei die Rätselhaftigkeit, die diesen Automaten beiwohnt, stets erhalten bleibt und den einen oder anderen ebenso zu unglaublichen Kopfschütteln bewegt.

²⁹⁰ Vgl. Pontus Hultén. *Méta*. ebd. (Anm. 1). S.176; Vgl. ebs. Margrit Hahnloser-Ingold. *Pandämonium – Jean Tinguely*. ebd. (Anm. 14). S. 111.

²⁹¹ Vgl. bsw. Heidi E. Violand-Hobi. *Jean Tinguely: Biographie und Werk*. ebd. (Anm. 13). S. 51.

²⁹² Vgl. Pontus Hultén. *Méta*. ebd. (Anm. 1). S. 185.

²⁹³ Vgl. Margrit Hahnloser-Ingold. *Pandämonium – Jean Tinguely*. ebd. (Anm. 14). S. 111.

Wie auch immer die Reaktion ausfällt, in jedem Fall ist sie vorhanden. Kaum jemand verfolgt den lustigen Spuk unbeteiligt, und die Bewegung ist dabei, wie Tinguely auch selbst bemerkt, das Entscheidende, denn durch sie erhalten die Maschinen das Eigenleben, was die Zuschauer so sehr in Bann zieht. „There is something which is not made with the machine, which one can't see until it moves“²⁹⁴

Somit involviert Tinguely die Zuschauer im Rahmen eines Spiels in seine Kunstwerke, wobei es gilt, dieses Spiel wie ein Kind mit tiefsten Ernst zu betreiben und ebenso neugierig und kreativ seiner Phantasie freien Lauf zu lassen.²⁹⁵ Es verwundert daher kaum, dass Tinguely Kinder in ihrer Ungezwungenheit und Offenheit zu den obersten Richtern seiner Werke machte, wie er es selbst immer wieder betonte.

„Ce qui m'intéresse, c'est de créer des spectacles de temps en temps auxquelles assistent si possible des enfants en bas âge, des enfants des sept ans auxquelles j'explique ce que je veux pendant qu'ils pensent à tout autre chose.“²⁹⁶

So seine *Balubas* meist komische Reaktionen bei ihrem Publikum auslösen, gilt es stets zu bedenken, dass der Hintergrund, wie dies eigentlich bei all seinen Werken festgestellt werden kann, durchaus ernst ist. In diesem Fall attackiert Tinguely mit seinen abstrusen Gebilden einerseits die „Kolonialisierung“ und andererseits die gängigen Kunstauffassungen. (vgl. Kap. 3.4.2) Komik und Ironie sind dabei sozusagen vermittelnde Kräfte, durch welche der Künstler provoziert, angreift, Unruhe stiftet und Ordnung zerstört. „Une ironisation...une ironisation sur eh...la situation de l'oeuvre d'art même et de faire bouger par exemple, comme je fais bouger un Baluba, c'est pas sérieux.“²⁹⁷

Innerhalb des Spiels basiert die Kommunikation zwischen Künstler und Publikum im Lachen, im Spaß, der seit jeher als das Wesentliche des Spiels charakterisiert werden kann. Dieses Lachen, welches sich mit der Beobachtung der *Baluba*-Figuren (wie ebenso vieler anderer seiner Werke) ergibt, erweist sich allerdings keineswegs als einziges Ziel oder Endziel. Vielmehr ist es eine Vorbereitung, ein anregendes Moment, welches im Anschluss ein genaueres Hinterfragen im

²⁹⁴ Jean Tinguely/Laura Mathews. „The Designs for Motion of Jean Tinguely: A Portfolio and Interview“. *The Paris Review*. No. 34. (Spring-Summer, 1965). S. 83.

²⁹⁵ Vgl. Heidi E. Violand-Hobi. *Jean Tinguely: Biographie und Werk*. ebd. (Anm. 13). S. 110-113.

²⁹⁶ Jean Tinguely/Catherine Franchlin. „Jean Tinguely: farces et attrapes“. *art press*. ebd. (Anm. 21). S. 20.

²⁹⁷ Jean Tinguely/o.N. *Interview*. ebd. (Anm. 157). S. 14.

Betrachter bewirkt, oder bewirken soll. „La rigolade était là et après on dérigole. [...] Mon travail sert de templin pour une réflexion par rapport à plusieurs autres activités humaines [...]“²⁹⁸

Damit hilft das Element des Spektakulären Tinguely, den Betrachter in seine Werke zu involvieren, ihn zu aktivieren und im Folgenden zum Nachdenken anzuregen, was in diesem Sinne für ihn durchaus von Bedeutung ist.

Wie die frühen Automatenfiguren der Antike, der Renaissance oder auch noch im Barock haben die *Balubas*, gleich allen anderen Werken des Künstlers, keinen industriellen Nutzen, was Pontus Hultén dazu veranlasst, sie „Parasiten“ zu nennen.²⁹⁹ Eine Bezeichnung, mit welcher sich Tinguely nur zu einverstanden erklärte³⁰⁰, denn seine Maschinen sollen in dieser Hinsicht auch nutzlos sein. Ganz im Gegenteil vielmehr karikieren gerade die Werke von 1961-63, wie beispielsweise die *Baluba*-Gruppe, durch die ihnen innewohnenden erkennbaren, von Menschen einst verworfenen Gegenstände, die industrielle Massenproduktion, sowie die daraus resultierende Wegwerfgesellschaft. „Sicher baue ich keine rationell funktionierenden Automaten des 18. Jahrhunderts“³⁰¹

Ihr nutzloses Dasein scheint, so Tinguely, gerade im Rahmen der Kunst legitim³⁰², denn so dennoch eine Form von Funktion oder Zweck gefunden werden will, ist es Poesie, da für Tinguely seine Kunst poetisch ist. „Wenn es nützlich ist, dann nur seelisch nützlich. Es produziert nichts also nützlich ist es nicht. Wenn es Poesie ist, ist es Poesie.“³⁰³

Wie bereits erwähnt, ist neben dem visuellen Moment auch der akustische Effekt von Tinguelys Maschinen, hier den *Balubas*, von entscheidender Bedeutung. Nicht nur verstärken die Geräusche die Gesamtwirkung der Maschinen und lassen dieselben auf einer weiteren Ebene mit dem Betrachter kommunizieren. Sie beziehen damit auch den Raum in das Spektakel ein. Durch das Zusammenführen beider Elemente entfaltet sich das Spiel seiner Automaten in Raum und Zeit, wobei letztere vom Zuschauer mitbestimmt wird, der, per Knopfdruck, über den Beginn der Vorstellung entscheidet.

²⁹⁸ Jean Tinguely. „Interview“, wahrscheinlich aufgenommen zur Retrospektive im Kunsthaus Zürich 1982. im Anhang an: Jean Tinguely/Jacques Beaufort: *Interview*. ebd. (Anm. 9). S. 9.

²⁹⁹ Vgl. Pontus Hultén. *Méta*. ebd. (Anm. 1). S. 197.

³⁰⁰ Vgl. Jean Tinguely/Catherine Francblin. „Jean Tinguely: farces et attrapes“. *art press*. ebd. (Anm. 21). S. 21.

³⁰¹ Jean Tinguely/Stefanie Poley. „Interview mit Jean Tinguely: Der Künstler - Clown der modernen Gesellschaft?“ *Unter der Maske des Narren*. ebd. (Anm. 44). S. 127.

³⁰² Vgl. ebd. S. 124.

³⁰³ Jean Tinguely/Heinz-Norbert Jocks. „Jean Tinguely »Ich beschäftige mich mit dem Tod um ihn zu bekämpfen«: Ein Gespräch von Heinz – Norbert Jocks“. *Kunstforum International*. ebd. (Anm. 3). S. 275.

Wichtig scheint es, hier bereits zu anzumerken, dass Tinguely den Ort für seine Maschinen stets mit Bedacht wählte³⁰⁴ und sich ebenso mit großer Aufmerksamkeit der Beleuchtung widmete. So arbeitete er bereits seit den 50er Jahren mit Licht und Schatteneffekten (vgl. Reliefs: *Blanc sur Blanc*), die er später dafür verwenden sollte, seine Maschinen zu beleuchten und ihre Bewegungen in entmaterialisierter Form als Schatten auf die Wände zu übertragen (vgl. insb. Kap. 4.2.4). Somit finden sich bereits bei seinen *Baluba*-Spektakel, was im Weiteren für all seine „Maschinenspiele“ konstatiert werden kann, durchaus theatrale Elemente wie allem voran: Zuschauer, Spieler (Maschine), Aktion, und eine räumlich-zeitliche Einheit. In diesem Sinne ist man gerne dazu geneigt, von den *Baluba*-Maschinen als „Protagonisten“ zu sprechen, die im „Rampenlicht“ stehend an einem gewissen Ort, innerhalb gewisser Zeit ihre Vorstellung geben. Dabei inszeniert der „Regisseur“ Tinguely seine poetische Welt, allerdings ohne rational nachvollziehbaren Handlungsablauf. Viel eher scheint man mit einem Maschinenzirkus konfrontiert, der durch Aktion und Sensation, durch Lachen und Überraschung oder Schockwirkung sein Publikum für sich gewinnen kann und dabei die Phantasie des „Gastgebers“ Tinguely präsentiert.

4.2.2. Der Mythos von Sisypheus: Tinguelys schwarze Gestalten

Viele am Beispiel der *Balubas* genannten Charakteristika, wie das durch Bewegung evozierte Eigenleben der Maschinen, die Bedeutung des akustischen Elements, sowie der Wahl von Ort und Licht, oder das durch Handlung und Name eröffnete Assoziationsfeld und vor allem die eigentliche Nutzlosigkeit, lassen sich bei all seinen in weiterer Folge entstandenen Maschinenspektakel feststellen, wobei einige der hier genannten Elemente, wie zu zeigen sein wird, eine zunehmend wichtigere Bedeutung einnehmen sollten. Auf inhaltlicher Ebene setze der Künstler allerdings immer wieder neue Schwerpunkte, die sich mitunter in der äußeren Erscheinung seiner Objekte zeigen.

³⁰⁴ Vgl. Margrit Hahnloser-Ingold. *Pandämonium – Jean Tinguely*. ebd. (Anm. 14). S. 170.

Im Jahr 1963 florierte die Objektkunst im Sinne der Arbeit mit gefundenen Objekten und Alltagsgegenständen. In Frankreich blühte der „Nouveau Réalisme“ und in Amerika bediente sich die „Pop-Art“ ähnlicher Mittel, um ihrer Intention, das Darlegen des derzeitigen Umgangs mit der Welt, nachzugehen. Trotz dieser seriösen Grundhaltung aber schien die Wirkung ihrer Kunst, wie Pontus Hultén beschreibt, zunehmend alles andere als ernsthaft. „Le „Nouveau Réalisme“ und Pop-Art bekamen bisweilen einen irritierend unintellektuellen Ausdruck der Nachlässigkeit“³⁰⁵ Wohl aus diesem Grund machten sich damals bei Tinguely, dessen Werk zuvor ebenfalls von erkennbaren alten Gegenständen durchzogen war, Veränderungen bemerkbar. Noch kehrte er zwar dem Schrott nicht den Rücken, doch sollten von nun an stärkere Konstruktionen die Basis seiner Werke bilden. Dazu gehörte ebenso die Verwendung neuer, gekaufter und kräftigerer Motoren anstatt der von ihm zuvor genutzten alten und bereits gebrauchten Antriebsquellen. Sie waren allerdings zu stark für seine immer noch aus eher fragilen Materialien erbauten Maschinen, wodurch der Künstler sich gezwungen sah, so manch eines seiner Werke an Tische oder Wände festzubinden, wenn diese nicht davonlaufen sollten.³⁰⁶

Die markanteste Veränderung aber lag darin, dass Jean Tinguely zum ersten Mal seit 1960 seine „Junk-Art“ einheitlich in mattem schwarz anstreichen sollte, sodass das Licht von der Farbe aufgesaugt wurde und lediglich der Gesamtumriss seiner Objekte zur Geltung kam. Damit sagte sich der Künstler dezidiert von den Nouveaux Réalistes los und gab seinen Werken wieder verstärkt skulpturalen Charakter.³⁰⁷ Der Betrachter sollte nun nicht mehr von einzelnen Elementen, durch ihren Widererkennungscharakter, eingenommen werden, sondern das gesamte Werk als Einheit betrachten. „For my work black is excellent, in that I find the means to unify, to make a polimorphic but unified space.“³⁰⁸

Durch diese Mischung aus stärkerer, stabilerer Konstruktion und einheitlichem schwarzem Anstrich erzeugten jene Maschinen eine weitaus seriösere Wirkung, als die zuvor so unbekümmert tanzenden *Balubas*. Als Beispiel dieser Umbruchsphase kann der damals entstandene *Hannibal I* (1963) genannt werden. (vgl. Abb. 17³⁰⁹).

³⁰⁵ Vgl. Pontus Hultén. *Méta*. ebd. (Anm. 1). S. 257.

³⁰⁶ Vgl. Heidi E. Vieland-Hobi. *Jean Tinguely: Biographie und Werk*. ebd. (Anm. 13). S. 59.

³⁰⁷ Vgl. Annelie Lütgens „L' Esprit de Tinguely: Das Wunderbare besiegt das Nützliche“. *L'Esprit de Tinguely*. ebd. (Anm. 158). S. 65.

³⁰⁸ Jean Tinguely/Laura Mathews. „The Designs for Motion of Jean Tinguely: A Portfolio and Interview“. *The Paris Review*. ebd. (Anm. 294). S. 85/86.

³⁰⁹ Abb. 17: Jean Tinguely. *Hannibal No.1*, 1963. Geschweißte Skulptur. 117 x 102 x 274 cm. Sammlung Robert Rauschenberg. aus: Galerie Bruno Bischofberger (Hg.). *Jean Tinguely: Werkkatalog*. Bd. 1. ebd. (Anm. 281). S. 221. Abb. 323.

Dabei handelt es sich um ein verhältnismäßig großes, komplexes Gebilde von Rädern, welches an einer Wand festgemacht, stets hin und her läuft. Der Eindruck eines starken Tieres oder Monsters wird durch die relativ feste und große Konstruktion, sowie durch den von Tinguely gewählten Titel „Hannibal“ heraufbeschworen, der an den Feldherrn erinnert, welcher mit seinen Elefanten die Alpen überquerte. Im Gegensatz aber zu der Erwartung, die man an eine Maschine von dieser Stärke und mit einem derartigen Namen stellt, handelt das „Monstrum“ vollkommen unbeholfen im Versuch, sich von seiner Wand zu lösen. Die „Rolle“ also, die dieser Maschine per Name auferlegt wurde, wandelt sich in ihrem Agieren ins Gegenteil, denn dieses große und scheinbar mächtige Wesen, unternimmt ein großes Maß an Anstrengungen, um schließlich keinen Schritt weiter zu kommen, nichts zu erreichen.



Abbildung 17: *Hannibal No.1*, 1963. Geschweißte Skulptur. 117 x 102 x 274 cm.

Diese Idee der Kräfteverschwendung ohne Nutzen und des endlosen unermüdlichen Treibens sollte Tinguely im Weiteren faszinieren und durchwegs Inhalt seiner nächsten Arbeiten werden. Noch allerdings, wie am eben genannten Beispiel zu sehen, hatten seine Maschinengebilde eher fragilen und leicht chaotischen Charakter. Dies sollte sich erst mit Ende des Jahres 1963 ändern, wobei die am Zürichhorn aufgestellte bisher größte Plastik des Künstlers, *Heureka* (1964) den Anfang bildete. Sie wurde an der Schweizer Landesausstellung in Lausanne präsentiert. Anschließend kaufte die Stadt Zürich das Werk. Die Absicht allerdings, dieses riesige Schrottgebilde, das sich vollkommen sinnlos bewegt, vor dem Kunsthaus Zürich neben Rodins Höllentor aufzustellen, sollte erheblichen Einwand Züricher Kunstliebhaber mit sich bringen.³¹⁰

³¹⁰ Vgl. Heidi E. Violand-Hobi. *Jean Tinguely: Biographie und Werk*. ebd. (Anm. 13). S. 59.

Schließlich einigte man sich darauf das Monster am Ufer des Zürichsees zu platzieren, wo es bis heute noch steht und ab und zu seine Vorstellung gibt. Dabei macht sie - was Maschinen eben so machen – sie arbeitet, was durch ihre starken, langsamen und mühsam wirkenden Hin- und Her-, sowie Auf- und Abbewegungen ersichtlich wird.³¹¹ „Viel Lärm um nichts“, denn ein fertiges Produkt wird man hier nicht erhalten.

Nach ihr sollte eine Reihe von Arbeiten folgen, die dem gleichen Bewegungsschema entsprachen. Tinguely begann relativ große Maschinen mittels schwerer Metallteile zu bauen, deren Bewegungen, auf den massiven Eindruck abgestimmt, deutlich langsamer, ruhiger und kontrollierbarer wurden. Im Gegensatz zu seinen frech-fröhlichen, beziehungsweise aggressiv-lustigen *Balubas* traten nun stabile und schwere Konstruktionen mit ruhigen und ausdauernden Bewegungen, die unermüdlich und scheinbar geduldig arbeiten, dabei allerdings nie etwas auszurichten vermögen, wodurch sie zu Gefangenen ihrer Bewegung werden. Mit ihnen verwies Tinguely auf die mythologische Gestalt des Sisyphus, der dazu verdammt war immer wieder seinen Stein bergauf zu rollen, nur um schließlich zu sehen wie dieser wieder talwärts rollt.

„You see the machine is shut inside itself, it's condemned to move in it's own place. In working in its own place it evokes -for me- the myth of Sisyphos [...]“³¹²

So beispielsweise *Eos* (1964-67) (vgl. bsw. Abb. 18³¹³), eine Gruppe stehender Objekte, an deren obere Hälfte zumeist Räder angebracht sind, die einen sichelförmigen Arm aus einem Rohr gleich einem Kanonenrohr in Bewegung versetzten. Dieser hebt sodann an, permanent von unten nach oben die Luft zu durchstoßen, wodurch ihr Treiben mit dem Liebesakt assoziiert werden kann, der allerdings durch die scheinbare Endlosigkeit durchaus irritierend wirkt.

„Ursprünglich wollte ich die Leute durch die Maschine selbst schockieren, große Monster machen, Skorpione – bizarre Dinge – und was ich dann schließlich konstruierte, waren Maschinen, die Liebe machen.“³¹⁴

³¹¹ Vgl. Pontus Hultén. *Méta*. ebd. (Anm. 1). S. 266.

³¹² Jean Tinguely/Laura Mathews. „The Designs for Motion of Jean Tinguely: A Portfolio and Interview“. *The Paris Review*. ebd. (Anm. 294). S. 84.

³¹³ Abb. 18: Jean Tinguely. *Eos III B*, oder *Eos VI*, 1965. Geschweißte Skulptur. 180 x 150 x 70cm. Privatsammlung, Paris. aus: Galerie Bruno Bischofberger (Hg.). *Jean Tinguely: Werkkatalog*. Bd. 1. ebd. (Anm. 281). S. 250. Abb. 372.

³¹⁴ Jean Tinguely. zit. n. Heidi E. Violand-Hobi. *Jean Tinguely: Biographie und Werk*. ebd. (Anm. 13). S. 60.

Die Gruppe der *Bascule* (1964-1967) vollführt die an die Sisyphusmetapher erinnernden Sinnlos-Bewegungen auf niedriger Ebene. Auf gebogenen Eisenkufen permanent hin und her wackelnd, vermitteln sie den Eindruck, als würden sie stets versuchen sich fortzubewegen, letztendlich jedoch rühren sie sich nicht von der Stelle. (Vgl. bsw. Abb. 19³¹⁵)



Abbildung 18: *Eos III B, oder Eos VI*, 1965. Geschweißte Skulptur. 180 x 150 x 70cm.



Abbildung 19: *Santana No.1 (Bascule)*, 1966. Geschweißte Skulptur. 66 x 62 x 35cm

In besonderem Maße aber wird dieser unnötige, da nicht nützliche, Kräfteaufwand an den zu dieser Zeit entstandenen Streitwagen (*Chariots*) ersichtlich, die in ihrer Grundform allesamt an *Hannibal I* erinnern. Meist auf Schienen angebracht, fahren sie monoton hin und zurück und stoßen dabei, wie der in dieser Arbeit abgebildete 2,2m hohe und 5m breite *Char* (1965) jedes Mal von einer Wand gegen die andere; scheinbar versuchen sie sich von ihrem gefesselt Dasein zu befreien. (vgl. Abb. 20³¹⁶) Durch die verlangsamten Bewegungen der großen Streitwagen, verbunden mit den dumpfen, tiefen Geräuschen, die dabei hervordringen, entsteht der Eindruck, als müssten sich die großen Monstren jedesmal mühsam aufraffen, um ihrer schweren und doch so sinnlosen Arbeit nachzugehen. Die in sich gefangene Bewegung wurde von Tinguely später durch lange mitschleifende Ketten verstärkt (vgl. *Hannibal II*, 1967. Abb. 21³¹⁷), wodurch die Ausweglosigkeit der Situation, die einer Knechtschaft gleicht, unmittelbar zur Geltung kommt.

³¹⁵ Abb. 19: Jean Tinguely. *Santana No.1 (Bascule)*, 1966. Geschweißte Skulptur. 66 x 62 x 35cm. Collection H.C. Bechtler, Zürich. aus: Galerie Bruno Bischofberger (Hg.). *Jean Tinguely: Werkkatalog*. Bd. 1. ebd. (Anm. 281). S. 266. Abb. 397.

³¹⁶ Abb. 20: Jean Tinguely. *Char* oder *Méta I*, 1965. Geschweißte Skulptur. 220 x 500 x 160cm. aus: Galerie Bruno Bischofberger (Hg.). *Jean Tinguely: Werkkatalog*. Bd. 1. ebd. (Anm. 281). S. 249. Abb. 370.

³¹⁷ Abb. 21: Jean Tinguely. *Hannibal II*, 1967. Geschweißte Skulptur. 180 x 153 x 715cm. Verkehrsverein Basel. aus: Heidi E. Viloand-Hobi. *Jean Tinguely: Biographie und Werk*. München. ebd. (Anm. 13). S. 76.



Abbildung 20: *Char oder Méta I*, 1965. Geschweißte Skulptur. 220 x 500 x 160cm.

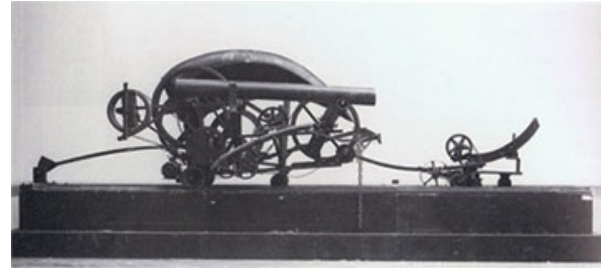


Abbildung 21: *Hannibal II*, 1967. Geschweißte Skulptur. 180 x 153 x 715cm.

Es gäbe noch weit mehr Beispiele, um aufzuzeigen, wie Tinguely versuchte darzustellen, wie die Maschine, von welcher bereits alles produziert wird, den Menschen beherrscht, wobei sie, nach Tinguely, lediglich viel von dem produziere, was niemand brauche.

„This kind of madness preoccupies me, and I think that with my machines I point out the stupidity of the machine; the enormous uselessness of this gigantic effort“³¹⁸

Insgesamt lässt sich aber für die Periode seiner schwarzen Skulpturen konstatieren, dass der Aspekt des Spielerischen verstärkt zurücktritt. Scheint das Bewegungsrepertoire der *Baluba* – Figuren weit offener und damit zu vielfältiger Interpretation geeignet, so wird es nun auf ein banales Hin- und Her-Agieren des Maschine eingeschränkt und damit weit konkreter in der Wirkung, die als Karikatur des menschlichen, oftmals ebenso sinnlos erscheinenden Treibens gelesen werden kann. Tinguely versuchte hier allerdings auch die Geräuschkulisse kontrollierter einzusetzen, wodurch sie dezidiert das Tun der Maschine unterstreicht und damit ihren Zufälligkeitscharakter verliert. „That sound is part of a machine I realize, and I have tried to make it participate in the machine as much as the plasticity of the machine itself.“³¹⁹

Nunmehr scheint es, auf Grund der verlangsamten Bewegung und des einheitlichen schwarzen Anstrichs, im Gegensatz zu den *Balubas*, die Geräuschproduktion besser verfolgen zu können.

„[...] Je veux une chose, c'est de trouver ensemble, introduire bien le son et – il y a un climat à la foi d' inquiétude, de farce, de burlesque[...]“³²⁰

³¹⁸ Jean Tinguely/Laura Mathews. „The Designs for Motion of Jean Tinguely: A Portfolio and Interview“. *The Paris Review*. ebd. (Anm. 294). S. 84/85.

³¹⁹ Jean Tinguely. ebd. S. 86.

³²⁰ Jean Tinguely/o.N. *Interview*. ebd. (Anm. 157). S. 16

So der Künstler über seine *Méta*-Maschinen, die eine Art Zusammenfassung all seiner bisherigen Streitwagen darstellen, mit dem Unterschied, dass sie noch massiver und schwerfälliger erscheinen und zudem ihren einheitlich schwarzen Anstrich wieder verlieren. Das hier unbehandelt gelassene Eisen nimmt dafür rostrote Farbe an, wodurch die gesamtheitliche Wirkung dennoch vorhanden bleibt.³²¹

Le Paradis Fantastique

Immer wieder gilt es zu betonen, dass Tinguely, um seine Lebensanschauungen zu verdeutlichen, stets darauf bedacht war, den Betrachter in seine Werke einzubeziehen, weshalb er vermehrt auf die Form des Spiels beziehungsweise des Spektakels zurückgriff. Dies verdeutlichen bereits seine einzelnen Maschinen, doch mehr noch die von ihm konzipierten Gruppierungen. So sollten sechs seiner schwarzen Gebilde zusammen mit sechs „Nana-Figuren“ von Niki de Saint Phalle als Ensemble bei der Weltausstellung 1966/67 auf dem Dach des französischen Pavillons als „Le Paradis Fantastique“ eine Vorstellung der ganz eigenen Art bieten. (vgl. Abb. 22³²²) „Jean Skulpturen begannen dann, wie z. B. in unserem gemeinsamen Projekt *Paradis Fantastique*, meine Nanas zu attackieren.“³²³



Abbildung 22: *Le Paradis Fantastique*, 1966. Moderna Museet, Stockholm

³²¹ Vgl. Pontus Hultén. *Méta*. ebd. (Anm. 1). S. 329.

³²² Abb. 22: *Le Paradis Fantastique*. Zusammenarbeit von Jean Tinguely und Niki de Saint Phalle, 1966. Moderna Museet, Stockholm. aus. Galerie Bruno Bischofberger (Hg.). *Jean Tinguely: Werkkatalog*. Bd. 1. ebd. (Anm. 281). S. 176. Abb. 413.

³²³ Niki de Saint Phalle. „»Unsere Beziehung war immer konfrontativ«“. Schriftlich geführtes Interview zwischen Annelie Lütgens und Niki de Saint Phalle. (März 2000). Aus dem Englischen von Andrea Brodbeck. *L'Esprit de Tinguely*. ebd. (Anm. 158). S. 348.

Nikis „dicke Nanas“ werden dabei von Tinguelys dünnen, spitzen Maschinen mit Kanonenrohren bedroht, gekitzelt, gepiekt, angebohrt und aufgespießt. Hier wird die gesamte Pflanzen-, Tier- und Menschnatur von der Maschinenwelt angegriffen, was allerdings beim Betrachten wie ein fröhliches Spiel wirkt, bedenkt man, dass zwischen diesen „Folteraktionen“ eine Nana sorglos badet, während sich eine andere im Kopfstand übt. Ein ironisch-kritischer, fröhlich-bizarrer Maschinenzirkus, schockiert und bezaubert zugleich den vorbeikommenden Beobachter.

Von Montreal über Buffalo und dem New Yorker Central Park gewandert, erhielt dieses Figurenensemble schließlich als Schenkung von Niki und Jean seinen Platz in Stockholm, wobei die Künstler dafür eine weitere Plastik, eine Fontäne von Tinguely, die die in ihr badenden Nanas bespritzt, hinzufügten.³²⁴

Rotozaza I, II und III

Da der Künstler den Ort seiner Spektakel immer sehr genau wählte, scheint es auch kaum verwunderlich, dass er davon träumte, seine die Massenproduktion und die Konsum- bzw. Wegwerfgesellschaft kritisierenden Maschinengebilde in dem Schaufenster eines Kaufhauses agieren zu lassen, jenem Ort, an dem diese Entwicklung forciert wird.

„Ich möchte so gerne die Schaufenster im Globus dekorieren. Ich würde eine sehr schöne Maschine bauen, so etwas Skorpionhaftes, stolzes, schwarzes Monster – und da wäre ein Warentransport, der brächte mit mechanischer Sicherheit schön regelmäßig (alle 80 cm) etwa 2000 bis 3000 Teekannen im Tag an die Maschine und schwupps und klatsch, sie würden schön sauber zerstört und vernichtet, viele Wochen lang (bis das Warenhaus ruiniert wäre)“³²⁵

Zwischen 1967 und 1969 konstruierte Tinguely drei systematische Maschinen: *Rotozaza I, II und III*. Erstere wurde 1967 in der Galerie Iolas in Paris vorgestellt. Es handelt sich dabei um eine reine Spielmaschine, die, gleich seinen ehemaligen Zeichenmaschinen, den Zuschauer durchwegs auch physisch in Aktion hielt, da dieser permanent damit beschäftigt war, der Maschine Bälle zu zuwerfen, die diese anschließend wieder ausspieh.³²⁶

³²⁴ Vgl. Heidi E. Violand-Hobi. *Jean Tinguely: Biographie und Werk*. ebd. (Anm. 13) S. 47.

³²⁵ Jean Tinguely. „Kunst ist Revolte“. National-Zeitung. Basel (13.10.1967). *Méta*. ebd. (Anm. 1). S. 327.

³²⁶ Vgl. Heidi E. Violand-Hobi. *Jean Tinguely: Biographie und Werk*. ebd. (Anm. 13). S. 75; Vgl. ebs. Annelie Lütgens. „L'Esprit de Tinguely: das Wundersame besiegt das Nützliche“ *L'Esprit de Tinguely*. ebd. (Anm. 158). S. 64

Ein hin und her ohne Ende, wodurch Tinguely erneut auf die Sisyphus Thematik verwies, jedoch in ihrer heitersten Form; oder wird das Spiel dann auch zur Qual? (vgl. Abb. 23³²⁷)



Abbildung 23: *Rotozaza No.1*, 1967

Mit *Rotozaza II* und *III* kam schließlich seine Schaufenstervision zweimal in unterschiedlicher Form zur Verwirklichung. 1967 hatte Tinguely die Möglichkeit bei einem in New York abgehaltenen Futurologenkongress „Vision 67: survival and growth, the Second World Congress on Communications in a Changing World“ im Loeb Student Center³²⁸ seine Maschine *Rotozaza II* quer über die Bühne zu bauen. Nebenbei spielte jemand Posaune und Clarissa Rivers sang: „Too many tellyphones; Too many cars; Too many cigars; Too many guns; Too much of everything.“³²⁹ Ihr Mann Larry Rivers, mit einem umgebundenen goldenen Phallus Liegestütze vollführend, präsentierte die Alternative – Liebe.³³⁰ Zugleich setzte sich die Maschine in Bewegung und begann sukzessive, mittels eines großen Hammers die per Fließband auf sie zukommenden Bierflaschen zu zertrümmern. Nach der Zerstörungswut sollte ein alter Chinese mit Besen und Schaufel die Scherben aufkehren und Tinguely beendete die Vorstellung mit dem Satz: „Thank you for having patience to let me tell my story“.³³¹ - Applaus war die Gegenreaktion.

³²⁷ Abb. 23: Jean Tinguely. *Rotozaza No.1*, 1967. Geschweißte Skulptur. 220 x 410 x 230 cm. Collection Benedict Pelse, Paris (vgl. WK 432). aus: Kunstmuseum Wolfsburg (Hg.). *L'Esprit de Tinguely*. ebd. (Anm. 158). S. 62.

³²⁸ Vgl. Pontus Hultén. *Méta*. ebd. (Anm. 1). S. 320.

³²⁹ Clarissa Rivers, zit. n. Heidi E. Violand-Hobi. *Jean Tinguely: Biographie und Werk*. ebd. (Anm. 13). S.76.

³³⁰ Vgl. ebd. S. 76/77.

³³¹ Jean Tinguely. zit. n. Pontus Hultén. *Méta*. ebd. (Anm. 1). S. 320.

Damit aber hatte Tinguely sein Ziel noch nicht ganz erreicht, träumte er doch von einem Zerstörungsspektakel in dem Schaufenster eines Kaufhauses. „Moi, je trouve que le problème de la consommation... elle est située, par exemple, dans un endroit où il es distribué c'est-à -dire le grand magasin, le supermarket, et c'est dans les vitrines [...]“³³²

Schließlich konnte der Künstler Victor Loeb für sein Vorhaben gewinnen. Darauf zerstörte im Oktober 1969, im Berner Kaufhaus Loeb, *Rotozaza III* die, erneut mittels Fließband auf sie zukommenden Teller. Zehn pro Minute.(vgl. Abb. 24³³³) Lieber hätte Tinguely Teekannen oder Strohhüte, jedenfalls Gegenstände, die als Zeichen bürgerlichen Lebensstandards interpretiert werden können, zerschmettern lassen³³⁴, doch diese wären zu teuer gewesen, wäre es doch ihr einziger Zweck gewesen, ruiniert zu werden. Die 12000 Teller, die *Rotozaza III* vernichtete, wurden von Viktor Loeb ohnehin unter großen Schwierigkeiten für dieses Projekt aufgetrieben, denn sobald die Hersteller wussten, was für ein Unsinn damit vollführt werden sollte, wurde ihm sogar die Ausschussware verweigert.³³⁵ Unsinn aber war es doch gerade, durch welchen Tinguely überzeugt war, sein Publikum zu erreichen. „Unsinn ist eine Dimension in die Ironie eingebaut werden kann. Unsinn ist ein poetisches Element à la Nussknacker. Via Unsinn ist viel Freiheit und „Act gratui“ möglich [...]“³³⁶



Abbildung 24: *Rotozaza No. 3*. Präsentation im Schaufenster des Warenhauses Loeb, Bern, 1969.

³³² Jean Tinguely/o.N. *Interview*. ebd. (Anm. 157). S. 10.

³³³ Abb. 24: Jean Tinguely. *Rotozaza No. 3*. Präsentation im Schaufenster des Warenhauses Loeb, Bern, 1969. 180 x 800cm. Demontiert.(vgl. WK 458) aus: Pontus Hultén. *Méta*. ebd. (Anm. 1). S. 333.

³³⁴ Vgl. Jean Tinguely/o.N. *Interview*. ebd. (Anm. 157). S. 10

³³⁵ Vgl. Heidi E. Violand-Hobi. *Jean Tinguely: Biographie und Werk*. ebd. (Anm. 13). S. 77.

³³⁶ Jean Tinguely. „Kunst ist Revolte“. National-Zeitung Basel (13.10.1967). *Méta*. ebd. (Anm. 1). S. 327.

Wirken Tinguelys schwarze Maschinen in ihren Bewegungen, sowie ihrer Gesamterscheinung seriöser und schicksalschwerer, als die lustig- fröhlichen *Balubas*, so beinhalten sie dennoch durchwegs auch ein bizarr groteskes, ironisches, ja schier zynisches Moment. Der Künstler stellte auch durch sie in manieristischer Weise das Bizarre gegen das Gewohnte. Tragik und Komik scheinen somit stets dicht beieinander und man könnte meinen, Tinguely kreierte gerade durch diese Vorgehensweise immer wieder sein eigens kleines Fasnachtstreiben. Eine Assoziation, die dahingehend nicht so weit entfernt liegt, als dass das Mitwirken des Künstlers bei der Basler Fasnacht in Bezug auf seine künstlerische Tätigkeit fortwährend besondere Erwägung findet.³³⁷ Die Gründe dafür scheinen auf der Hand zu liegen.

4.2.3. Tinguely und die Fasnacht

Bei der Fasnacht handelt sich um eine, zumeist in der Volkskultur anzutreffende brauchtümliche Form der Unterhaltung, die von Michael M. Bachtin zur Lachkultur gezählt wird, wo mit großem Maß an Humor und Leichtigkeit Spiel und Kultur miteinander verwoben werden. Die Ursprünge finden sich bereits in dem antiken Satyrspiel und seinem satirisch, parodistischen Spektakel,³³⁸ wobei derartige Feste gerade im Mittelalter als Gegenstück zu den öffentlichen Feiern, sowie in der Renaissance an Bedeutung gewannen.³³⁹ Später im 17. Jahrhundert lösten sich die Karnevalsformen von dem Volk und wurden vorwiegend zur Maskerade an den fürstlichen Höfen. Elemente diese Kultur bestanden Ende des 19. Jahrhunderts in Schaubudenspektakeln und Zirkus weiter.³⁴⁰

Michael Bachtin zufolge kann diese Form der Volkskultur einerseits als Gegenstück zu den offiziellen Festen, sowie gleichzeitig auch als deren Parodie verstanden werden. Hier wird das Gesetz der Ordnung zeitweilig aufgehoben und durch Chaos ersetzt, wobei gesellschaftliche Hierarchien und Privilegien keine beziehungsweise eine umgekehrte Gültigkeit erfahren.³⁴¹

Von jeglichen Anstandsstandvorschriften befreit, steht es einem dabei offen alle möglichen Themen lautstark und aus eigenem Blickwinkel auszusprechen. Ein Schauspiel ohne Bühne,

³³⁷ Vgl. Margrit Hahnloser-Ingold, *Pandämonium – Jean Tinguely*. ebd. (Anm. 14). S. 208/209; Vgl. ebs. Heidi E. Violand- Hobi. *Jean Tinguely: Biographie und Werk*. ebd. (Anm. 13). S. 90-93; Vgl. ebs. Pontus Hultén.; Centre George Pompidou (Hg.). *Tinguely*. Kat. 1988. ebd. (Anm. 43). S. 227.

³³⁸ Vgl. Michail M. Bachtin. *Literatur und Karneval: Zur Romantheorie und Lachkultur*. Mit einem Nachwort übersetzt von Alexander Kaempfe. Frankfurt/Main: Fischer. 1990. S. 54/55.

³³⁹ Vgl. ebd. S. 56.

³⁴⁰ Vgl. ebd. S. 58/59.

³⁴¹ Vgl. ebd. Insb. S. 50-54.

ohne Polarisierung der Teilnehmer in Akteure und Zuschauer, wo der Vorgang des Wechsels an sich gefeiert wird, und nicht das, was er mit sich bringt.³⁴² Ein Fest der „allvernichtenden und allerneuernden Zeit“³⁴³

In der Schweiz findet sich diese alte Tradition heute noch und gerade die Basler Fasnacht scheint in aller Munde. Organisiert wird sie von verschiedenen Vereinen, die als „Cliques“ bezeichnet werden und jeweils einen eigenen, selbst gewählten Namen tragen. Punkt vier Uhr morgens beginnt der ganze Zirkus, der von Margrit Hahnloser als „einziges noch übrig gebliebenes Welttheater ohne Bühne“ beschrieben wird.³⁴⁴ In der Stadt erlöschen alle Lichter und sodann beginnen die Cliques, je nach Motto kostümiert, allesamt mit Laternen an den Köpfen durch die Stadt zu ziehen, während sich einige Passanten dieser oder jener Clique anschließen und mitwandern. Dabei gehört zu jeder Clique ein Vortrab, der durch die Mengen führt. Trommler und Piccoloflötenspieler bieten die musikalische Untermalung. Manchmal werden auch Wagen oder Karren mitgefahren, die nach dem Motto der Clique gestaltet sind.

Lukas Burckhardt, ein Freund des Künstlers und Mitglied der „Kuttlebutzer“ Clique, erzählt, dass Tinguely als Kind kein gutes Verhältnis zu diesem wilden Treiben unterhielt, was wohl auf seine katholische Erziehung zurückzuführen ist, bei der ein derartiger „Unsinn“, man bedenke auch den geschichtlichen Hintergrund, als geradezu ketzerisch aufgefasst wurde, umso mehr als die Basler Fasnacht am ersten Wochenbeginn der Fastenzeit stattfindet.³⁴⁵ Erst nach seiner Rückkehr aus Paris 1972 sollte sich dies ändern. Zu seiner großen Retrospektive in der Kunsthalle Basel lud der Künstler seine Freunde, Mitglieder aus der „Kuttlebutzer“ Clique ein, welche, dem damaligen Sujet entsprechend, als Zirkusartisten eintraten und mit seinem „Armenbalett“ um die Wette musizierten. Sieger blieben beide. Tinguelys Maschinen und die „Kuttlebutzer“.³⁴⁶

³⁴² Vgl. ebd. S. 51-58.

³⁴³ Michael M. Bachtin. ebd. S. 50.

³⁴⁴ Vgl. Margrit Hahnloser-Ingold. *Pandämonium – Jean Tinguely*. ebd. (Anm. 14). S. 208.

³⁴⁵ Vgl. Lukas Burckhardt. „Jeannot, Basel und die Fasnacht“. *Museum Jean Tinguely Basel: Eröffnungsausstellung*. ebd. (Anm. 999). S. 56.

³⁴⁶ Vgl. Margrit Hahnloser-Ingold. *Pandämonium – Jean Tinguely*. ebd. (Anm. 14). S. 209.

Im Folgenden begann eine fruchtbare Zusammenarbeit zwischen der „Kuttlebutzer – Bande“ und dem Künstler, der nun für diese Kostüme und Requisiten fertigt und schließlich auch selbst an den Umzügen teilnahm.³⁴⁷ (vgl. Abb. 25³⁴⁸ u. 26³⁴⁹)



Abbildung 25: Basler Fasnacht, 1976. Motto „Stadtindianer“. Motto und Ausstattung von Jean Tinguely



Abbildung 26: Jean Tinguely als „Pleitegeier“ an der Basler Fasnacht, 1988

Tinguely bereicherte die Fasnacht alljährlich mit sensationeller Ausstattung, doch auch umgekehrt ließ sich der Künstler von diesem unsinnigen Treiben bei seinen eigenen Werken inspirieren und montierte Gegenstände und Requisiten der Fasnacht auch in seine Arbeiten. Eine Wechselbeziehung sozusagen, die reibungslos funktionieren konnte, da beiden etwas gemein schien. Zum einen war die Fasnacht, wie Tinguelys Arbeiten im konventionellen Sinn zwecklos und zum Anderen benutzte man auch hier, auf Grund des alljährlich wechselnden Mottos, vergängliche Materialien, abgesehen davon, dass Feste allgemein stets die Vergänglichkeit des Leben offenbaren, wie das auch für Tinguelys Kunst von großer Bedeutung war.³⁵⁰ In diesem Sinn könnte der von Tinguely erbaute „Fasnachtsbrunnen“ am Basler Theaterplatz, als Zeuge dieser Verbindung gedeutet werden.

³⁴⁷ Vgl. Lukas Burckhardt. „Jeannot, Basel und die Fasnacht“. *Museum Jean Tinguely Basel: Eröffnungsausstellung*. ebd. (Anm. 99). S. 57-59.

³⁴⁸ Abb. 25: Basler Fasnacht, 1976. Motto „Stadtindianer“. Motto und Ausstattung von Jean Tinguely. aus: *Museum Jean Tinguely Basel (Hg.). Museum Jean Tinguely Basel: Eröffnungsausstellung: Exposition inaugurale 1996-1997*. ebd. (Anm. 99). S. 58.

³⁴⁹ Abb. 26: Jean Tinguely als „Pleitegeier“ an der Basler Fasnacht, 1988. aus: *Galerie Bruno Bischofberger (Hg.). Jean Tinguely. Werkkatalog. Bd. 3: Skulpturen und Reliefs 1968-1991*. Englisch/Deutsch. Bearb.: Christine Bischofberger. Meilen/Zürich: Edition Bischofberger. 2005. S. 13

³⁵⁰ Vgl. Heidi E. Violand-Hobi. *Jean Tinguely: Biographie und Werk*. ebd. (Anm. 13). S. 90.

„Fasnachtsbrunnen“, „Theaterbrunnen“, „Tinguely-Brunnen“

Als 1963/64 das alte Basler Stadttheater abgerissen wurde, entstand mit dem darauf folgenden neuen Theatergebäude ein großer Vorplatz, den es zu gestalten galt. Nachdem zehn Jahre später 1975 die kulturfördernde Genossenschaft „Migros“ ihr Fünftzig-Jahr Jubiläum feierte, beschloss sie der Stadt Basel einen Brunnen, den „Fasnachtsbrunnen“, zu schenken, welcher eben auf diesem Vorplatz aufgestellt werden sollte.³⁵¹ Die Gestaltung wurde dem Künstler Jean Tinguely zugesprochen, der in Folge vorbereitend die Brunnenplastiken der Renaissance und des Barock sehr genau studierte und schließlich auf dem Platz vor dem Theater sein eigenes kleines „Wasserspiel“ inszenierte. „J'etais voir ceux de Rome, j'ai jamais vu celle de Versailles, Je vais aller les voir cet été, je vais me renseigner quand est-ce qu'ils marchent“³⁵²

Tinguely konzipierte allerdings technische Veränderungen, denn in seinem Werk sollte nicht das Wasser Antriebsquelle der Maschinen sein, sondern vielmehr die Maschinen das Wasser bewegen. Schließlich entstanden durch eine gefinkelte Düsenteknik³⁵³ visuelle und akustische Effekte, die sein Wasserspiel perfektionierten. Das Bassin selbst ließ der Künstler, auf Grund der fehlenden Tiefe schwarz asphaltieren, um den Eindruck eines seichten Beckens zu vermeiden.³⁵⁴

Vorwiegend aus den verbliebenen Bestandteilen des alten Theatergebäudes, sowie aus Alteisen entwickelte der Künstler ein Ensemble aus zehn Maschinen, die gleichmäßig über das Bassin verteilt wurden. Durch eben diese Elemente des alten Theaters lebte dessen Geist von nun an in Tinguelys „Theaterbrunnen“ weiter. Dabei erhielt jede der Figuren einen Titel, der ähnlich der Typenbezeichnungen in der Commedia dell'Arte zu fungieren scheint, wobei Tinguely erklärte, dass sich die das Wesen der einzelnen Maschinen charakterisierenden Namen während des Aufbaues, auf Grund ihrer Aktionen, ergaben.³⁵⁵ (vgl. bsw. Abb. 27 a-e³⁵⁶)

³⁵¹ Vgl. „Pressemitteilung“ (6.9.1975). *Der Tinguely-Brunnen in Basel*. Hg. Annemarie Monteil. Basel; Boston; Stuttgart: Birkhäuser. 1980. S. o.A. [20]

³⁵² Jean Tinguely/Pierre Descargues. *Jean Tinguely: Entretiens avec Pierre Descargues*. ebd. (Anm. 20). S. 6.

³⁵³ Vgl. Heidi E. Violand-Hobi. *Jean Tinguely: Biographie und Werk*. ebd. (Anm. 13). S. 95.

³⁵⁴ Vgl. Annemarie Monteil. *Der Tinguely-Brunnen in Basel*. ebd. (Anm. 351). S. 12.

³⁵⁵ Vgl. ebd. S. 13.

³⁵⁶ Abb. 27 a-e: Einzelne Werke des „Fasnachtsbrunnens“: *S Seechter*, 42 x 97 x 85cm; *D Spinne*, 145 x 207 x 152cm; *Dr Theaterkopf* 155 x 130 x 123cm; *D Fontäne*, 271 x 113 x 102cm; *Dr Schuufler*, 112 x 11 x 44cm; *D Fontäne*, 271 x 113 x 102cm; Stadt Basel. (vgl. WK 541). aus: Annemarie Monteil. *Der Tinguely-Brunnen in Basel*. ebd. (Anm. 351). S. 43, 46, 54, 55 u. 42. Genauer dazu: siehe Abbildungsverzeichnis



Abbildung 27a: *S Seechter*, 42 x 97 x 85cm



Abbildung 27b: *D Spinne*, 145 x 207 x 152cm



Abbildung 27c: *Dr Theaterkopf* 155 x 130 x 123cm



Abbildung 25d: *D Fontäne*, 271 x 113 x 102cm;



Abbildung 27e: *Dr Schuufler*, 271 x 113 x 102cm;

Hier schöpft nun *S Seechter* unermüdlich Wasser, welches es jedes Mal aufs Neue verliert. *Dr Schuufler* verrichtet fleißig und bedacht seine Arbeit, indem er permanent Wasser schaufelt und *Dr Waagler* lässt immer wieder neugierig seinen Wasserspritzenden Schlauch aus dem Räderwerk hervor blitzen. In ihrer fleißigen, tollpatschigen und doch neugierigen Art, könnte man meinen, sie würden jene Dienerfiguren verkörpern, über die das Publikum lacht, oder die es rührt, die aber als Nebenrolle eines Stückes niemals fehlen sollten.

Im Gegensatz zu ihnen scheint es, als würde *Dr Spritzer*, der mit seinem Wasserstrahl in aggressiven Rhythmus die Wasseroberfläche peitscht, sich immer wieder über seine fehlgeschlagenen Intrigen ärgern. Dazwischen vollführt *D` Spinne* einen graziösen Tanz, indem sie sich, mit ihren zwei, wie Armen in die Höhe ragenden, Wasser spritzenden Stangen, am Platz dreht.

Neben ihr wirkt der, von Hobi als „Trümmerhaufen“ bezeichnete³⁵⁷ *Dr Wäädle* tatsächlich recht plump. Er besteht allerdings zur Gänze aus Bestandteilen des alten Theaters, deren, durch die Zerstörung entstandene, Verbiegungen Tinguely nicht veränderte, sondern sie lediglich von einem gefächerten Strahl bewässern ließ. Als Diva unter dem Ensemble wählte Annemarie Monteil sehr treffend *D Fontäne*,³⁵⁸ deren sich langsam drehendes Rad einen aufwärtsstrebenden Schlauch in Bewegung versetzt, welcher sich zugleich über das Bassin ergießt. Direktor der Truppe könnte *Dr Suuser* sein, der mit seinem vertikal laufenden Wasser spritzenden Stab in schnellen Rhythmus alle Mitglieder zu dirigieren scheint. - Dies wäre eine Möglichkeit, das Agieren der einzelnen Maschinen zu deuten, aber durchaus nicht die einzige, da es jedem Zuschauer frei steht, sich seine eigene Vorstellung zu machen.

Inmitten dieser „Akteure“ kann *Dr Theaterkopf* allerdings nicht unbemerkt bleiben. Es handelt sich dabei um eine der Musen, die an den Dachzinnen des alten Theaters angebracht waren.³⁵⁹ Genauer beschrieben ist es Thalia, die Muse des Lustspiels, die, von der Hebebühne des einstigen Theaterliftes angetrieben³⁶⁰, sich abwechselnd nach vorne und nach hinten neigt, wobei Wasser aus ihren Augen spritzt. Freut sie sich so sehr, dass ihr die Tränen kommen, oder weint sie etwa und verkörpert gleichzeitig Melpomene, die Muse der Tragödie, wie es Heidi E. Violand-Hobi sieht?³⁶¹

Lustspiel, oder Tragödie? Theater, Zirkus, Varieté, oder Fasnacht? Hier scheint das eine unweigerlich in das andere überzugehen. Jedenfalls aber schuf Tinguely in seinem Brunnen ein Ensemble von Spielern, bei denen jeder für sich wiederum eine eigene Individualität hat, wodurch er selbst seine Auffassung eines Kollektivs von Individualitäten im Sinne Max Stirners erreicht sah:

³⁵⁷ Vgl. Heidi E. Violand Hobi. *Jean Tinguely: Biographie und Werk*. ebd. (Anm. 13). S. 99.

³⁵⁸ Vgl. Annemarie Monteil. *Der Tinguely-Brunnen in Basel*. ebd. (Anm. 351). S 14.

³⁵⁹ Vgl. ebd. S. 13.

³⁶⁰ Vgl. ebd.

³⁶¹ Vgl. Heidi E. Violand-Hobi. *Jean Tinguely: Biographie und Werk*. ebd. (Anm. 13). S. 98.

„C'est à Bâle que j'ai pris la décision eh de faire cet...cet ensemble de sculptures collectivisés, disons démocratisé, comme j'appelle ça [...] mais séparées les uns des autres.“³⁶²

Ähnlich den Ingenieuren der großartigen Wasserspiele im Barock, gelang es Tinguely ein räumliches Schauspiel zu gestalten, das Neugierige anlockt, sie in Staunen versetzt, unterhält und belustigt. Ausgeklügelte Präzisionsarbeit wird dabei mit dem Unlogischen, dem Wundersamen und womöglich skurril Wirkenden scheinbar problemlos verbunden. (vgl. Abb. 28³⁶³)



Abbildung 26: Fasnachtsbrunnen, (Theaterbrunnen), 1977.

Passend zu diesem Spektakel wurde auch die Eröffnung, am 14. Juni 1977, wie aus dem Programm hervorgeht³⁶⁴, zu einem multimedialen Ereignis à la Fasnacht. Hier ist die Rede von einem Jugendzirkus, dem Basler Ballett, sowie einem Wasserballett. Nicht zu vergessen die anwesende „Kuttlebutzer“ Clique, die den von Lukas Burckhardt geschriebenen „Brunnenmarsch“ zu ihrem Besten gab und schließlich Tinguely, der hoch zu Kamel in Erscheinung trat.³⁶⁵

³⁶² Jean Tinguely/Pierre Descargues. *Jean Tinguely: Entretiens avec Pierre Descargues*. ebd. (Anm. 20). S. 8.

³⁶³ Abb. 28: Jean Tinguely. *Fasnachtsbrunnen, (Theaterbrunnen)*, 1977. Wassermaschine. Bassin, 16 x 19cm. Stadt Basel. aus: Pontus Hultén; Centre George Pompidou (Hg.). *Tinguely. Kat.* 1988. ebd. (Anm. 43). S. 230/231.

³⁶⁴ Vgl. Programm zur „Eröffnung der Übergabe des Fasnachtsbrunnens von Jean Tinguely“ (Di, 14.6.1977). *Der Tinguely-Brunnen in Basel*. ebd. (Anm. 351). S. o.A. [77]

³⁶⁵ Vgl. ebd. Sowie S. 58-64 u. 65.

Von nun an sollte das Ensemble des *Fasnachtbrunnens* Tag und Nacht, Winter wie Sommer seine Vorstellung bieten, die allerdings niemals dieselbe zu sein scheint. Ein wichtiger Punkt für einen Künstler, der sich seit jeher dagegen wehrte Monumente aufzustellen.

„Mein "Basler Brunnen" mit den zehn Maschinen liefert ein gutes Beispiel. Da habe ich ein Maximum an Nicht-Skulptur, an Nicht-Monumentalität erreicht.“³⁶⁶

Tatsächlich ist die Wirkung des Spiels durchwegs unterschiedlich, da sie sich einerseits je nach Position des Betrachters, der nicht an einen Sitzplatz gebunden ist, verändert und andererseits auch abhängig von der Beleuchtung ist, die sich mit dem Tageslicht einstellt, beziehungsweise nachts, durch die vom Künstler integrierten Beleuchtungskörper, eine andere Erscheinung bietet. Damit kann ein und dieselbe Maschine scheinbar verschiedene Rollen einnehmen, denn in der Phantasie des Betrachters ist alles möglich.

Der *Fasnachtbrunnen* ist allerdings nicht die einzige Wasserplastik des Künstlers.³⁶⁷ Vielmehr schuf Tinguely neben seinen *Balubas* und den in Folge entstandenen serösen Sisypheus-Maschinen, eine ganze Reihe fröhlich spritzender Wasserfontainen und so zeigt sich erneut wie sehr Komik und Ernst bei ihm stets parallel liefen, wobei das eine das andere nie ausschloss.

Gerade diese, für Tinguely, so charakteristische Verbindung beider Elemente, von der die groteske Wirkung seiner Arbeit ausgeht, sollte der Künstler weiterhin und in verstärkten Maße beibehalten. Folglich spricht Margrit Hahnloser, in Anbetracht seiner seit 1981 entstandenen Werke, nicht ohne Grund von theatraler Übersteigerung in barocker Manier.³⁶⁸

³⁶⁶ Jean Tinguely/Heinz-Norbert Jocks. „Jean Tinguely »Ich beschäftige mich mit dem Tod um ihn zu bekämpfen«: Ein Gespräch von Heinz – Norbert Jocks“. *Kunstforum International*. ebd. (Anm. 3). S. 267.

³⁶⁷ Bemerkenswert hierbei scheinen ebenfalls: *Fontaine Igor Stravinsky*, Paris 1983, sowie der *Jo Siffert Brunnen*, 1984. (u.a.)

³⁶⁸ Vgl. Margrit Hahnloser-Ingold. *Pandämonium – Jean Tinguely*. ebd. (Anm. 14). S. 126.

4.2.4. Totenschädel als Protagonisten grotesker Maschinenspektakel

Zur Erkenntnis der Vergänglichkeit allen irdischen Seins kam Tinguely, wie erwähnt (vgl. Kap. 2 u. 3.1), bereits in seinen frühen Jahren. Diese Tatsache befürwortete er stets, da er sie als im Leben und in der Welt notwendige Veränderung begriff, was auch in seinem künstlerischen Schaffen, durch die Wahl des Materials und die fortwährende Arbeit mit Bewegung, zum Ausdruck gelangte. Was einst so positiv besetzt schien, bekam Anfang der achtziger Jahre allerdings einen zunehmend negativen Beigeschmack, wobei Margit Hahnloser und Heidi E. Violand-Hobi den Tod seiner Mutter als ausschlaggebend betrachten³⁶⁹, was Aussagen des Künstlers wiederum zu bestätigen scheinen.

„Mama hatte Probleme mit dem Sterben. Mit 68 oder 70 ging sie plötzlich nicht mehr zur Kirche [...] Da habe ich sie in die Kirche befördert [...] ich wollte, dass sie von der Angst loskommt. Ich war dabei als sie dann starb.“³⁷⁰

So war es, ausgelöst durch den Tod seiner Mutter und in Anbetracht seiner eigenen gesundheitlichen Probleme, vielleicht gerade Tinguelys verstärkte Beschäftigung mit dem Ephemeren, die seinerseits auch zu einer intensiveren Auseinandersetzung mit der katholischen Kirche führen sollte, zudem er ja im Nachhinein selbst bemerkte, dass er sich von dieser niemals vollkommen zu lösen vermochte.³⁷¹ „Ich (und Grünewald) bin wahrschein[] katholisch angeknakert [?].“³⁷²

In unserer Kultur gilt die Kirche seit jeher als der Ort, der die Vergänglichkeit des irdischen Seins bewusst macht.³⁷³ So sie aber stets Hoffnung gibt, indem sie auf ein Weiterleben nach dem Tod verweist, sollte dieser Hoffnungsmoment für Tinguely, für den ja auch Gott nicht mehr existierte, keine Gültigkeit haben, wodurch der zum Leben gehörenden Tod ihm das einzige war, was sicher ist. Darüber stets im Klaren, kam dem Künstler dennoch erst jetzt zu Bewusstsein, was für eine Macht der Tod dadurch erhielt. Gerade diese Macht des Vergänglichen beziehungsweise des Todes war es, was Tinguely nun so sehr zu vereinnahmen schien und sich

³⁶⁹ Vgl. ebd. S. 125; Vgl. ebs. Heidi E. Violand-Hobi. *Jean Tinguely: Biographie und Werk*. ebd. (Anm. 13). S. 166.

³⁷⁰ Jean Tinguely. zit. n. Reinhardt Stumm; Kurt Weiß. *Jean Tinguely*. Hg. Reinhardt Stumm u. Kurt Weiß. Basel: Friedrich Reinhardt. S. 38.

³⁷¹ Vgl. Jean Tinguely/Pierre Descargues. *Jean Tinguely: Entretiens avec Pierre Descargues*. ebd. (Anm. 20). S. 10/11.

³⁷² Jean Tinguely/Stefanie Poley. „Fragen und Antworten“. *Jean Tinguely*. Kat. 1985. ebd. (Anm. 19). S. 66.

³⁷³ In diesem Zusammenhang kann beispielsweise erneut auf die an Kirchtürme befestigten Automatenuhren verwiesen werden. Vgl. Kap. 4.1.

folgedessen auch in seiner Kunst zeigte. Bestimmte das Ephemere seine Arbeit von Beginn an, so sollte sie nun, durch Tinguelys Verwendung von Tier-Totenschädel ihren direktesten Ausdruck erhalten. Zudem bediente sich der Künstler, in Auseinandersetzung mit der Kirche, der christlichen Bildwelt, welche er, verbunden mit den Totenköpfen durch seine, von Humor und Farce geprägte, künstlerische Sprache umformte und dadurch einen neuen Bedeutungsgehalt erhielt. Beispielhaft kann die 1981 entstandene Arbeit *Cenodoxus (Isheimer Flügelaltar)* genannt werden.

Cenodoxus (Isheimer Flügelaltar)

Es handelt sich dabei um ein, von einem Motor betriebenes, Relief aus verrosteten Metallstäben in Form des klassischen dreiteiligen Flügelaltars. Sein Name „Cenodoxus“ erinnert an das von Jakob Bidermann 1602 verfasste, gleichnamige Theaterstück, zu dem Tinguely 1972 bei den Salzburger Festspielen, unter Regie von Werner Düggelin, das Bühnenbild schuf. (vgl. Einleitung) Der Untertitel „Isheimer Flügelaltar“ verweist wiederum auf Matthias Grünewalds Isenheimer Altar, den der Künstler kannte und dessen symmetrischer Aufbau ihn stark beeindruckt hatte,³⁷⁴ was erstaunlich ist, bedenkt man, dass seine Arbeit bislang jeglicher Symmetrie entbehrte.³⁷⁵ Abgesehen von dem ebenfalls symmetrischen Äußeren, sollte Tinguely aber mit seinem Altar eine weitgehend andere, beziehungsweise gegenteilige Wirkung heraufbeschwören. (vgl. Abb. 29a u. b.³⁷⁶)

So bildet ein großes blaues, sich langsam drehendes Rad, womöglich das Lebensrad, das Zentrum seines Reliefs. Vor diesem befindet sich ein hölzernes Kreuz, das, ständig in hektische Bewegung versetzt, jegliche Stabilität verliert. Darunter entdeckt man einen wackelnden Menschenschädel aus festem Schaum (Aerogel)³⁷⁷. Zur rechten und zur linken Seite des Kreuzes befinden zwei kleine Tier-Totenschädel, die, als würden sie permanent ihre Kommentar abgeben, stets grinsend ihre Kiefer öffnen und schließen.

³⁷⁴ Vgl. Jean Tinguely/Catherine Francblin. „Jean Tinguely: farces et attrapes“. *art press*. ebd. (Anm. 21). S. 21.

³⁷⁵ Tinguely sprach später von der architektonischen Assymetrierung der Kirche (vgl. Stefanie Poley. „Fragen und Antworten“. *Jean Tinguely*. Kat. 1985. ebd. (Anm. 19). S. 43), bezogen auf deren fehlenden Halt, wie er dies vielleicht nicht nur für sich selbst, sondern auch für seine Mutter beobachten konnte. Womöglich resultierte daraus der Wunsch nach einer Symetriesierung in seinen Altären.

³⁷⁶ Abb. 29a,b: Jean Tinguely. *Cenodoxus (Isheimer Altar)*, 1981. Relief .310 x 408 x 260cm. National-Versicherungsgesellschaft Basel. (vgl. WK 587). aus: Pontus Hulten; Centre George Pompidou (Hg.). *Tinguely*. Kat. 1988. ebd. (Anm. 43). S. 288. Abb. 29b Detailansicht.

³⁷⁷ Vgl. Heidi E. Violand-Hobi. *Jean Tinguely: Biographie und Werk*. ebd. (Anm. 13). S. 118.

Im Hintergrund fährt eine kniende Mädchenfigur, wie auf einem Fließband, unentwegt hin und her, als ob sie rein mechanisch ihre Büße ablegen würde. In der Mitte von Tinguelys Altar thront, nicht zu übersehen, ein großer Ochsenschädel, der mit seinen, langen, weit auseinander stehenden Hörnern, Jesus auf dem Kreuze gleicht. Zusammen mit den an den Seitenflügel angebrachten Unterkiefern vollführt er, so der gesamte Altar in Betrieb genommen wird, den Gestus des sich Bekreuzigens. Zu den Seiten den Triptychons befinden sich zwei, jeweils aus einer Art kelchförmiger Urne hervorkommende, schnappende Schafsschädel, zu denen der Künstler bemerkte: „Die beiden Seiten-Figuren haben Symmetrie-Verstärkungswert im Sinne von Ministranten.“³⁷⁸

An den äußeren Rahmen der Seitenflügel, sowie unten vor dem Altar umgibt jeweils eine Reihe von weiß leuchtenden Glühbirnen, gleichsam wie Kirchenkerzen, das Triptychon. Sie werden an der oberen Hälfte des Mittelteils durch Pfauen-Federn ersetzt, welche in der christlichen Ikonographie als Unsterblichkeitsymbol gelten und für die Auferstehung Christi stehen.³⁷⁹ In Tinguelys Altar sind sie aber mit dem großen Rad verbunden und werden mit jeder Umdrehung, die dieses macht, brutal umgebogen. Wird die Auferstehung damit für ungültig erklärt?



Abbildung 29a: *Cenodoxus* (Isheimer Altar), 1981. Relief. 310 x 408 x 260cm

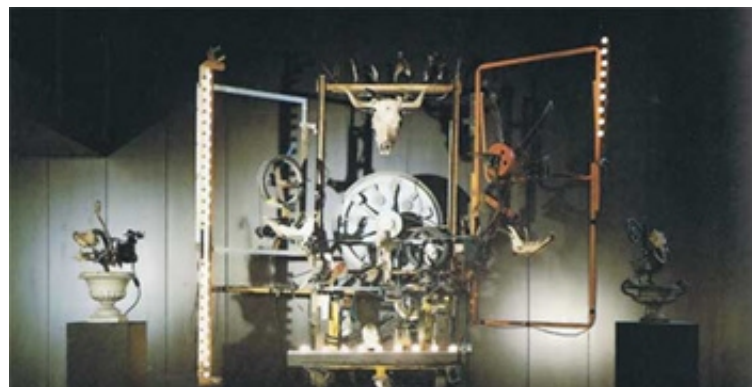


Abbildung 29b: Detailansicht

³⁷⁸ Jean Tinguely/Stefanie Poley. „Fragen und Antworten“. *Jean Tinguely*. Kat. 1985. ebd. (Anm. 19). S. 42.

³⁷⁹ Vgl. Heidi E. Violand-Hobi. *Jean Tinguely: Biographie und Werk*. ebd. (Anm. 13) S.119.

Ebenso wie in der katholischen Bildwelt und ganz ähnlich den Automatenuhren, erinnert Tinguelys Flügelaltar an Vergänglichkeit und Tod. Dies allerdings ohne moralisierenden Zeigefinger, der, wenn man auf ein Weiterleben nach dem Tod hofft, zur angemessenen Lebensführung mahnt. Ganz im Gegenteil. Tinguely ersetzt den an die Auferstehung erinnernden Gekreuzigten durch das Symbol des Todes schlechthin – den Totenschädel, wodurch vollkommen klar wird, wer bei ihm das letzte Wort hat. „Der Tod ist die eigentlich starke Kraft, ist vital und dominierender als *Cenodoxus* – als Teufel und Gott“³⁸⁰

Da es für Tinguely keinen göttlichen Richter mehr gab, erklärte der Künstler, wie es scheint, durch die irrwitzig anmutende Hin- und Herfahrt des knienden Mädchens hinter dem Triptychon, auch die Büße für vollkommen unsinnig und verwies Grünewald durch sein Altarbild an die Wendung zu Jesus beziehungsweise Gott, um vor den Irrwegen des Lebend zu fliehen, so stellte Tinguely in seinem Altar letztlich keine Lösungen für die Übelkeiten der Welt bereit. Der Künstler zeigte lediglich, was sicher ist. Dies ist einzig und allein der zum Leben gehörende Tod, was die hämisch grinsenden kleinen Totengrimassen offenbar durch ihr Nicken bejahen.

Auch sein Flügelaltar *Poya* (1983), dem eine ähnliche Grundkonstruktion zugrunde liegt, entbehrt jegliche Hoffnung auf ein Weiterleben nach dem Tod.³⁸¹ Dabei verweist der Name „Poya“ auf den Almauftrieb im Kanton Freiburg, wo das Vieh mit Blumen bekränzt auf die Bergweiden getrieben wird. Ein festliches Ereignis, bei dem der Bauer zeigt, wie reich an Vieh er ist. Tinguely aber feiert den Tod, der damit den Reichtum des Lebens bildet. „Im superpositiven Aufstieg den Tod einzubauen, ist natürlich wirksamer, als bei einem Abstieg [...]“³⁸²

Wie im *Cenodoxus* ist es hier ebenfalls ein, diesmal mit eine Blumenkranz versehener, Ochselschädel, der das Gesamtbild des Altars prägt. Ein Räderwerk verbindet ihn erneut mit den seitlich flankierenden Kieferfragmenten, wodurch die symmetrische Einheit gewahrt bleibt und auch diesen Altar begleiten seitlich zwei Totenschädel, die allerdings nicht mehr, wie im *Cenodoxus* in eine kelchförmige Urne gestellt sind. Vielmehr lockern sie, durch die sie

³⁸⁰ Jean Tinguely/Stefanie Poley. „Fragen und Antworten“. *Jean Tinguely*. Kat. 1985. ebd. (Anm. 19). S. 42.

³⁸¹ Weitere nennenswerte Altäre: *Le ratable des petits bêtes* (1989); *Altar des Überflusses und des totalitären Merkantilismus* (1990) (u.a.)

³⁸² Jean Tinguely/Stefanie Poley. „Fragen und Antworten“. *Jean Tinguely*. Kat. 1985. ebd. (Anm. 19). S. 43.

schmückenden Elemente, wie beispielsweise einer Bratpfanne, die, durch die Schädel, zusammen mit den knarrenden Geräuschen evozierte, gespenstische Atmosphäre. Gleich den Ministranten im *Cenodoxus*, sind sie es, die dem dämonisch anmutenden Gesamtbild einen skurril-komischen Beigeschmack geben.(vgl. Abb. 30³⁸³)



Abbildung 30: *Poya* (Hochaltar), 1983. Relief. 240 x 310 x 14cm

Es wurde bereits erwähnt, dass Tinguelys Gestaltungsmittel verstärkt Humor und Satire sind, die allesamt den tiefen Ernst dahinter spüren lassen. Diese Mittel übertrug der Künstler hier auf die kirchliche Welt, was diese, durch theatrale Übersteigerung, in einem schier grotesken Licht erscheinen lässt. Auf manieristische Weise Ungewohntes gegen Gewohntes stellend, und in barocker Art den theatralischen Gehalt ins Unermessliche steigernd, scheint es, als hätte Jean Tinguely in seinen Altären die Kirche und mit ihr Sünde, Buße, Gott, sowie die Vorstellung, von Himmel und Hölle geradezu der Lächerlich preisgegeben und gleichzeitig vollkommen ernsthaft den Tod als schlussendlichen Sieger erklärt.

Können religiöse Zeremonien, falls sie auf einem dramaturgischen Ablauf beruhen und zumeist szenische Vorgänge, also Inszenierung beinhalten, Andreas Kotte folgend, bereits als theatral bezeichnet werden,³⁸⁴ so hat Tinguely offenbar, den Inhalt der katholischen Kirche für ungültig erklärend, lediglich ihr theatrales Moment in übersteigerter Form bestehen lassen.

³⁸³ Abb. 30: Jean Tinguely. *Poya* (Hochaltar), 1983. Relief. 240 x 310 x 14cm. Sammlung Barbier Müller, Genf. (vgl. WK 615) aus: Pontus Hulten; Centre GeorgePompidou (Hg.). *Tinguely*. Kat. Paris. 1988. ebd. (Anm. 43). S. 290.

³⁸⁴ Vgl. Andreas Kotte. *Theaterwissenschaft: Eine Einführung*. ebd. (Anm. 270). S. 159.

So sind in seiner Gestaltung beide Altäre auf ein schwarzes Podest gestellt und „Cenodoxus“ erhielt zudem die Anweisung des Künstlers, als Ensemble vor eine schwarze Kulisse platziert zu werden³⁸⁵. Im weiteren verweisen die darin ersichtlichen Glühbirnen nicht nur auf Kirchenkerzen, sondern erinnern in der Gesamterscheinung auch an die ehemalige Verwendung des Rampenlichts im Theater oder andererseits an Eingangsbeleuchtung von Zirkus und Varieté, wo die wackelnden, schnappenden und grotesk-grinsenden Tierschädel zu Protagonisten eines bizarren Totentanzes werden, bei welchem der Zuschauer nicht mehr genau weiß, ob er aus Freude oder aus Verlegenheit lacht. „Les personnages ne sont pas des gens déguisés qui cherchent à nous émouvoir, mais des chose mortes, la mort qui nous fait des grimaces.“³⁸⁶

In Anbetracht dieser skurrilen Schädel, scheint es jedoch immer schwieriger die Gedanken Tinguelys nachzuvollziehen. Gesundheitliche Probleme und sein zunehmendes Alter führten dazu, dass der Künstler den Prozess der Vergänglichkeit nunmehr an seinem eigenen Laib erfahren sollte, was ihn, Niki de Saint Phalle zufolge, immer mehr in Verzweiflung brachte, die sich wiederum in seiner Arbeit zeigte.³⁸⁷ Dabei schien das von Tinguely stets als unproblematisch beschriebene Verhältnis zum Vergänglichen mehr und mehr ins Wanken gekommen zu sein. Zumindest erwecken diesbezügliche Aussagen des Künstlers einen nunmehr recht widersprüchlichen Eindruck.

So insistierte Tinguely einerseits darauf, dass der Tod zum Leben gehöre und charakterisierte ihn sogar als stimulierend für hoffnungsvolle und lebendige Menschen, da reelle Todesangst Kreativität fördere.³⁸⁸ Andererseits aber sprach er immer wieder davon, den Tod durch das Burleske und Groteske, welches in seiner Arbeit steckt, zu bannen, wobei die grinsenden Totenschädel dem Tod seine Ernsthaftigkeit nehmen sollten.³⁸⁹ „Es ist meine Revolte, mag sie auch absurd sein“³⁹⁰

Eine Revolte gegen das, was dem Künstler stets als zu akzeptieren galt und darüber hinaus von großer Bedeutung war? Umgekehrt aber verwies Tinguelys Verwendung von Totenschädel gerade auch auf seine Akzeptanz des Todes, indem er ihn in schrecklichster Gestalt präsentierte.

³⁸⁵ Vgl. Heidi E. Vieland-Hobi. *Jean Tinguely: Biographie und Werk*. ebd. (Anm. 13). S. 118

³⁸⁶ Pontus Hultén; Centre George Pompidou (Hg.). *Tinguely*. Kat. 1988..ebd. (Anm. 43). S. 291.

³⁸⁷ Vgl. Niki de Saint Phalle. „„Unsere Beziehung war immer konfrontativ““. Schriftlich geführtes Interview zwischen Amelie Lütgens und Niki de Saint Phalle. (März 2000). *L'Esprit de Tinguely*. ebd. (Anm. 158). S. 350.

³⁸⁸ Vgl. Jean Tinguely/Stefanie Poley. „Fragen und Antworten“ *Jean Tinguely*. Kat 1985. ebd. (Anm. 19).S. 39/42.

³⁸⁹ Vgl. ebd. S. 36.

³⁹⁰ Jean Tinguely/Heinz-Norbert Jocks. „Jean Tinguely »Ich beschäftige mich mit dem Tod um ihn zu bekämpfen«: Ein Gespräch von Heinz – Norbert Jocks“. *Kunstforum International*. ebd. (Anm. 3).S. 268.

In Zersetzungserscheinungen die mit dem Ephemeren einhergehen, verkörpert durch die Schädel. Wenngleich Totenköpfe, egal ob von Menschen oder Tieren, stets mit etwas Schrecklichem, Unheilvollem oder Gespenstischem in Verbindung gebracht werden, regen sie in Tinguelys Arbeiten doch weit mehr zu lachen an. Man sollte meinen, dass der Künstler in der Ansicht, dass die Darstellung des Todes stets das Burleske und Lächerliche brauche³⁹¹, in derartigen Publikumsreaktionen seine Intention erfüllt sah, doch das Gegenteil war der Fall. Wollte Tinguely bereits mit seinen schwarzen Maschinen Monster erschaffen, die ihr Publikum verängstigen sollten (vgl. Kap. 4.2.2), so meinte er durch die Totenschädel nunmehr ein geeignetes Mittel dafür gefunden zu haben. Dass die Zuschauer aber dennoch nicht aufhören wollten zu lachen und seine Werke durchwegs als „komisch“ charakterisierten, schien Tinguely schlichtweg zu verwundern. „Oh! Komisch! & ich wollte Schrecken verbreiten!“³⁹²

Dieser vehemente, wenngleich etwas sonderbar anmutende Wunsch des Künstlers, den Menschen durch seine Maschinengebilde in Angst und Schrecken zu versetzen, lässt sich lediglich erklären, so man ihn allgemein im Kontext seiner Kunstanschauungen betrachtet. (vgl. Kap 3.1- 3.4.)

Seit jeher fasste Tinguely Kunst als Revolution auf, arbeitete in Opposition und versuchte sich lustig zu machen und damit zu provozieren. Wie aber sollte seine Arbeit provokativ wirken, wenn sie vom Großteil der Leute doch schon akzeptiert war?³⁹³ Tinguely musste also stets zu neuen Mitteln greifen und begab sich so, parallel zu seiner persönlichen Auseinandersetzung mit dem Tod, in das Reich des Gespenstischen, dessen verängstigende und damit provokative Wirkung nicht ausblieb.³⁹⁴ Somit schien dem Künstler Angst als geeignetes Mittel zur Provokation, welche wiederum eine genauere Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk bewirken sollte, denn wie bereits erwähnt, diente das anfängliche Lachen lediglich als Mittel zur Kommunikation, war aber sicher nicht das einzige beziehungsweise das Endziel.³⁹⁵ Zudem umging es Tinguely mit seinen, von Totenschädeln besetzten Arbeiten, erneut „schöne“ beziehungsweise „kontemplative“ Kunst zu gestalten, was dem Künstler ebenfalls stets wichtig war.

³⁹¹ Vgl. ebd. S. 271.

³⁹² Jean Tinguely/Stefanie Poley. „Fragen und Antworten“. *Jean Tinguely*. Kat. 1985. ebd. (Anm. 19). S. 36.

³⁹³ Vgl. Jean Tinguely/Jacques Beaufort: *Interview*. ebd. (Anm. 9). S. 2 u. 6.

³⁹⁴ Vgl. Jean Tinguely/Heinz-Norbert Jocks. „Jean Tinguely »Ich beschäftige mich mit dem Tod um ihn zu bekämpfen«: Ein Gespräch von Heinz – Norbert Jocks“. *Kunstforum International*. ebd. (Anm. 3). S. 270.

³⁹⁵ Jean Tinguely. „Interview“, wahrscheinlich aufgenommen zur Retrospektive im Kunsthaus Zürich 1982. Im Anhang an: Jean Tinguely/Jacques Beaufort: *Interview*. ebd. (Anm. 9). S. 8.

„J'aimerais terroriser par la lenteur, par l'angoisse [...] Je veux surtout échapper de faire des choses belles [...] Je veux pas me répéter“³⁹⁶

Von Jaques Beaufort auf seine eigenen Ängste angesprochen, die möglicherweise in seiner Arbeit zum Vorschein kämen, antwortete der Künstler abermals recht widersprüchlich.

„[...]mon angoisse. Je m'en débarrasse. L'aigoi... l'angoissabilité que je veux faire n'a rien à faire avec mon angoisse propre.“³⁹⁷

Einerseits meinte der Künstler sich durch seine Arbeit von seinen Ängsten zu befreien, andererseits aber hätte seine Kunst nichts mit seiner eigenen Angst zu tun, denn ebenso, wie man ernsthaft arbeiten müsse, um gute Komik zu erreichen, erfordere es einer konstruktiven Grundhaltung, wenn man mit dem Mittel der Angst arbeite.³⁹⁸ Widersprüchlich erscheinende Aussagen. Ging es Tinguely stets darum, das Ephemere und den Tod zu akzeptieren, versuchte er nun aber parallel, ihn durch seine grotesken Tiertotenschädel, zu bannen, wobei diese nicht komisch wirken, sondern dem Zuschauer ernsthaft Angst einjagen sollten. Dabei sah der Künstler reelle Todesangst als kreativitätsfördernd, sowie die Arbeit mit ihr eine seinerseits konstruktive Haltung erfordere, gleichzeitig aber versuchte er sich von seiner eigenen Todesangst durch seine Arbeit zu befreien. Offenbar befand sich der Künstler, während der letzten Jahre seines Lebens und damit auch seiner Arbeit, in seiner persönlichen Auseinandersetzung mit der Vergänglichkeit, stets im Kampf zwischen Akzeptanz und Revolte, was jedoch nur allzu menschlich scheint, so es wohl nie einfach ist seine eigene Vergänglichkeit zu akzeptieren.

„[...]und da er sich stets geweigert hatte älter zu werden, missbilligte er die Zeichen körperlicher Schwäche, die sich anfangen zu zeigen.“³⁹⁹

Die Episode der Totenschädel nahm in seinen Altären jedoch erst ihren Anfang. Von nun an sollte es in seiner Arbeit nur so von wackelnden, schnappenden und grinsenden Masken wimmeln. Es scheint als hätte den Künstler tatsächlich eine „Schädelbessenheit“⁴⁰⁰ überkommen. Folglich schritt er Zug um Zug weiter in die Welt der Monster und Dämonen, ließ Spukwesen auftreten und verfolgte unermüdlich seine Höllenvisionen. In diesem Sinne scheint es durchaus

³⁹⁶ Jean Tinguely/Jacques Beaufort. *Interview*. ebd. (Anm. 9). S. 5.

³⁹⁷ Jean Tinguely. ebd. S. 6.

³⁹⁸ Vgl. ebd.

³⁹⁹ Niki de Saint Phalle. „»Unsere Beziehung war immer konfrontativ«“. Schriftlich geführtes Interview zwischen Amelie Lütgens und Niki de Saint Phalle. (März 2000). *L'Esprit de Tinguely*. ebd. (Anm. 158). S. 348.

⁴⁰⁰ Margrit Hahnloser-Ingold. *Pandämonium – Jean Tinguely*. ebd. (Anm. 14). S. 169.

nicht abwegig Tinguelys Arbeiten als Ausdruck seiner eigenen Todesängste und seiner Zweifel gegenüber dem vermeintlichen Leben danach zu verstehen⁴⁰¹, denn, so Hobi, „Tinguely gab bereitwillig zu, dass der Tod ihn in Angst und Schrecken versetze.“⁴⁰²

Seine stets verfolgte Kritik an der unreflektierten Technikgläubigkeit, sowie der Konsum- und Wegwerfgesellschaft hatten allerdings weiterhin Gültigkeit, bedenkt man, dass der Künstler seit jeher davon überzeugt war, dass gerade diese Entwicklung zum „Pandämonium“ führen würde.⁴⁰³ „Ich versuche in den neuen Maschinen auch wieder eine sozialkritische Aussage zu machen, aber ich will es nicht explizit sagen, ich möchte gesellschaftskritische Apparate bauen.“⁴⁰⁴

Hexen, Inferno und Mengele - Totentanz

Nicht nur durch seine memento-mori Bezüge lebte die barocke Welt in seinen in der Folge entstandenen Werken weiter, sondern vor allem dadurch, wie Tinguely seine Maschinen nunmehr in Szene setzte. Dabei sind es vor allem zwei Merkmale, durch welche der Künstler den theatralen Charakter seiner Arbeiten in besonderem Maße steigerte.

Zum Einen erhielten seine Maschinen durch die einmontierten Schädel verstärkt menschliche Dimension, da sie nun scheinbar deren Eigenschaften besaßen, wie beispielsweise die Fähigkeit zu lachen, wobei seine *Hexen (Schneewittchen und die sieben Zwerge)* (1985) diesbezüglich ein gutes Beispiel darstellen. (vgl. Abb. 31⁴⁰⁵)

Dort erinnern die mit Haaren und Tüchern versehenen Schädel, die an schrottreife BMW Motorräder befestigt sind, in ihrem Aktionsrhythmus an den ungezwungenen Bewegungskanon seiner ehemaligen *Baluba*-Skulpturen, die damit gleichsam in Monster verwandelt werden. Jeder Schädel bewegt sich individuell, wobei allen, durch die lockere Fixierung von Ober- und

⁴⁰¹ Vgl. Pontus Hultén; Centre George Pompidou (Hg.). *Tinguely*. Kat. 1988. ebd. (Anm. 43). S. 291; Vgl. ebs. Heidi E. Violand-Hobi. *Jean Tinguely: Biographie und Werk*. ebd. (Anm. 13). Insb. S. 132; Vgl. ebs. Margrit Hahnloser-Ingold. *Pandämonium – Jean Tinguely*. ebd. (Anm. 14). Insb. S. 126.

⁴⁰² Heidi E. Violand-Hobi. *Jean Tinguely: Biographie und Werk*. ebd. (Anm. 13). S. 132.

⁴⁰³ Vgl. Jean Tinguely/Jacques Beaufort: *Interview*. ebd. (Anm. 9). S. 7; Vgl. ebs. Jean Tinguely/Laura Mathews. „The Designs for Motion of Jean Tinguely: A Portfolio and Interview“. *The Paris Review*. ebd. (Anm. 249). S. 84/85.

⁴⁰⁴ Jean Tinguely/Lukas Burckhardt. „Begegnungen mit Jean Tinguely“. Auszug aus einer Radiosendung. Basler Lokalsender «Radio Basilik» (1.3.1987). *Jean Tinguely*. Katalog. Galerie Beyeler (28.2. - 16.5.1987). Hg. Galerie Beyeler. Basel: Galerie Beyeler. 1987. S. o. A.

⁴⁰⁵ Abb. 31: Jean Tinguely. *Die Hexen oder Schneewittchen und die sieben Zwerge*, 1985. Geschweißte Skulptur. 8 Elemente. Höhe max. je 200 cm. Privatsammlung. aus: Heidi E. Violand-Hobi. *Jean Tinguely: Biographie und Werk*. ebd. (Anm. 13). S. 132.

Unterkiefer, mittels einfacher Drahtkonstruktion,⁴⁰⁶ ein scheinbar unkontrollierbares Auf- und Zuschnappen gemein ist, wodurch ihre Bewegungen selbständiger, aber auch dämonischer wirken. Somit wackeln hier wilde *Baluba*-Monster hämisch grinsend auf ihren Todesfahrzeugen. Eine erschreckende Verbindung zwischen Mensch, Technik und Tod, beziehungsweise Mensch, Technik und Monster, die Tinguely hier, wie in vielen anderen Arbeiten⁴⁰⁷ heraufbeschwört, um wie bei seinen Sisyphus Maschinen menschliche Handlungen und Gewohnheiten auf ironisch kritische Art zu hinterfragen.



Abbildung 31: Jean Tinguely. *Die Hexen oder Schneewittchen und die sieben Zwerge*, 1985.

Zum Anderen sollte Tinguely zu gefinkelten Bühnensmitteln greifen, um die von ihm gewünschte Raum füllende und dämonische Wirkung zu erzielen, die seine „komischen“ Schädel allein nicht evozierten. Seine Arbeiten wurden damit noch mehr zu beweglichen Rauminstallation beziehungsweise, wie Hobi es ausdrückt, zu „Raumtheatern“⁴⁰⁸, was an Tinguelys Höllenprojekt *Inferno, ein kleiner Anfang* (1984) sehr gut geschildert werden kann.⁴⁰⁹ (vgl. Abb. 32⁴¹⁰)

⁴⁰⁶ Vgl. Margrit Hahnloser-Ingold. *Pandämonium – Jean Tinguely*. ebd. (Anm. 14). S. 169.

⁴⁰⁷ Weitere Arbeiten: *Safari de la moscivite*, 1990; *Lällekönig*, 1990.

⁴⁰⁸ Heidi E. Violand-Hobi. *Jean Tinguely: Biographie und Werk*. ebd. (Anm. 13). S. 130.

⁴⁰⁹ Dieses Mittel sollte Tinguely auch bei seinen *Hexen* anwenden, aber die *Hölle* ist wohl ein noch überzeugenderes Beispiel.

⁴¹⁰ Abb. 32: Tinguely, Jean. *Inferno*, 1984. Mehrere Elemente auf einer Plattform. 300 x 1020 x 970cm. Centre George Pompidou. Musée National d'Art Moderne, Paris. aus: Heidi E. Violand-Hobi. *Jean Tinguely: Biographie und Werk*. ebd. (Anm. 13). S. 135.

Hier verstärkte der Künstler mittels einer ausgeklügelten Licht- und Tonregie den dämonischen Charakter seines Werkes, welches ohne diese Mittel, in Anbetracht der darin zusammenmontierten Elemente wie Räder, einer Pflanze und vor allem Spielzeug, weit mehr mit angenehmen Kindheits- oder Jahrmarkterinnerungen assoziiert werden könnte, als mit dem geläufigen Höllenbild.



Abbildung 32: *Inferno*, 1984.

Margrit Hahnloser zählt 48 verschiedene Geräuschemissionen,⁴¹¹ die auf den Zuschauer eindringen, wobei vor allem Perkussionselemente wahrnehmbar sind, die, zumal der Künstler auch Lautsprecher in sein Werk einbaute,⁴¹² die Tonkulisse bis ins Unerträgliche steigern. Hinzu tritt ein genau geplantes Beleuchtungskonzept, durch die das gesamte Geschehen auf Wände und Decke übertragen wird. Somit entsteht ein in den Raum greifendes Schattentheater, in welches auch der Zuschauer, auf der für ihn aufgestellten Bank gegenüber dem Spektakel, miteinbezogen wird.

Seine Vorstellung einer Hölle als überall befindliches, geordneten Chaos, dem - „Pandämonium, überall, teuflisch, permanent. Der Alltag, der prima & langsam organisierte Weltuntergang“⁴¹³ - vermochte Tinguely mit dieser chaotisch anmutenden und doch genau konzipierten Installation

⁴¹¹ Vgl. Margrit Hahnloser-Ingold. *Pandämonium – Jean Tinguely*. ebd. (Anm. 14). S. 140.

⁴¹² Diese wurde nur je nach der Beschaffenheit des Präsentationsraumes eingeschaltet

⁴¹³ Jean Tinguely/Stefanie Poley. „Fragen und Antworten“. *Jean Tinguely*. Kat. 1985. ebd. (Anm. 19). S. 53.

zwar zu realisieren, doch die eigentlich dunklen Bilder in seinem Kopf, kamen damit noch nicht zum Ausdruck.⁴¹⁴ In diesem Sinne schreibt auch die kleine Monika Schlüchter aus der 4. Klasse, in einem Brief an Tinguely, von einem gemütlichen Aufenthalt in seinem Inferno.⁴¹⁵ Seine „ludische“⁴¹⁶ Hölle war aber auch nur als der Ariel - Teil einer großen und, als Antithese zu Dreieinigkeit, dreiteiligen Hölle gedacht, die der Künstler in einer Kirche aufstellen wollte.⁴¹⁷ Ein Wunsch, der sich 1987 teilweise erfüllte, als er seinen *Mengele-Totentanz* (1986)⁴¹⁸, anlässlich einer Retrospektive-Ausstellung im Pallazo Grassi, in Venedig zeitweilig in der gegenüberliegenden Kirche San Samuele aufstellen sollte.⁴¹⁹ (vgl. Abb. 33⁴²⁰)



Abbildung 33: *Mengele Totentanz*, 1986.
Präsentation in San Samuele, Venedig,
1987.

⁴¹⁴ Vgl. Margrit Hahnloser-Ingold. *Pandämonium – Jean Tinguely*. ebd. (Anm. 14). S. 142.

⁴¹⁵ Vgl. Monika Schlüchter. Brief an Jean Tinguely. (Oberfrittenbach 20.11.1984). *Jean Tinguely*. Kat. 1985 .ebd. (Anm. 19). S. o.A.

⁴¹⁶ Jean Tinguely/Stefanie Poley. „Fragen und Antworten“. *Jean Tinguely*. Kat. 1985. ebd. (Anm. 14).S. 53.

⁴¹⁷ Vgl. Skizze von Tinguely. (1985). ebd. S. 73.

⁴¹⁸ Der Name beläuft sich auf den Firmennamen eines Herstellers landwirtschaftlicher Maschinen – nicht auf den Nazi-Arzt.

⁴¹⁹ Vgl. Pontus Hultén; Centre George Pompidou (Hg.). *Tinguely*. Kat. 1988. ebd. (Anm. 43). S. 350; Vgl. ebs. Heidi E. Violand-Hobi. *Jean Tinguely: Biographie und Werk*. ebd. (Anm. 13). S. 140.

⁴²⁰ Abb. 33: Jean Tinguely. *Mengele Totentanz* , 1986. Präsentation in San Samuele, Venedig, 1987. aus: Heinz Stahlhut; Museum Jean Tinguely Basel (Hg.). «*In Basel lebte ich mit dem Totentanz*». Katalog. Museum Jean Tinguely Basel (15.11.2000 - 22.4.2001). Basel: Museum Jean Tinguely. 2001. S. 17.

In der westlichen Welt beruht die Vorstellung des Totentanzes auf dem Glauben an eine mit dem Tod einhergehende Erlösung alles irdischen Leidens, die gerade im Spätmittelalter als höchst dramatisch aufgefasst wurde und in Bildern körperlicher Zersetzung ihren Ausdruck fand. So packte auf damaligen Gemälden, ebenso wie auf mittelalterlichen Bühnen, ein mit Fleischfetzen behangenes Gerippe den Menschen, um ihn von dieser Welt zu führen.⁴²¹

Im Winter 1985 hatte Jean Tinguely eine Herzoperation, nach welcher er viele Wochen im Koma lag. Angeblich konnte sich der Künstler im Nachhinein an die alptraumhaften Bilder, die ihm währenddessen erschienen, erinnern, welche folglich seine Todesängste und Höllenvisionen verstärkten. Kurz darauf, 1986, fand Tinguely nach dem Brand eines alten benachbarten Bauernhofes in Neuruz die Mittel, um seinen schrecklichen Vorstellungen einen Ausdruck zu verleihen. So inszenierte er mit den verkohlten Überresten – Haushaltsutensilien, Arbeitsmaschinen und Schädeln der im Stall verbrannten Tiere – seinen eigenen schauerlichen Totentanz, wobei er abermals auf das christliche Altarbild zurückgriff.⁴²² „Jetzt hat Basel wieder einen Totentanz – einen Totentanzaltar. Jean Tinguely hat ihn geschaffen und er ist so faszinierend und schön und abstoßend zugleich [...]“⁴²³

Spielzeug, Federn und der sonst so übliche Firlefanz lässt sich in diesem, von Monstern beherrschten, Spiel nicht mehr finden (vgl. Abb. 34 a-e⁴²⁴). Vielmehr wird der Zuschauer mit vierzehn⁴²⁵, aus rußigen Überresten und Totenschädeln zusammenmotierten Dämonen konfrontiert, die ihm einen ächzenden und stöhnenden Empfang bereiten. „Ja man kann sagen es ist eine Todessucht. Man sieht das, man hört es und man spürt es.“⁴²⁶

Die Aufstellung der Monster konzipierte Tinguely für die Ausstellung 1987 in der Kirche San Samuele und wird weitgehend heute noch beibehalten.⁴²⁷

⁴²¹ Vgl. Margrit Hahnloser-Ingold. *Pandämonium – Jean Tinguely*. ebd. (Anm. 14). S. 207/208.

⁴²² Vgl. Jean Tinguely/Pierre Descargues. *Jean Tinguely: Entretiens avec Pierre Descargues*. ebd. (Anm. 20). S. 10/11; Vgl. ebs. Margrit Hahnloser-Ingold. *Pandämonium – Jean Tinguely*. ebd. (Anm. 14). S. 201/202.

⁴²³ Gert Kaiser. „» In Basel lebte ich mit dem Totentanz « (Jean Tinguely)“. *Jean Tinguely*. Kat. 1987. ebd. (Anm. 404). S. o. A.

⁴²⁴ Abb. 34: a-e: *Mengele-Totentanz*. Installation im Museum Jean Tinguely Basel, Nov. 2000. aus: Heinz Stahlhut; Museum Jean Tinguely Basel (Hg.). *«In Basel lebte ich mit dem Totentanz»*. ebd. (Anm. 420). S. 32-37. Vgl. Genauere Angaben im Abbildungsverzeichnis.

⁴²⁵ Die Angaben variieren öfter. In diesem Fall beläuft sich die Zahl auf die Sammlung Tinguely. Vgl. ebs. *Museum Jean Tinguely Basel: Die Sammlung*. ebd. (Anm. 54). S. 201.

⁴²⁶ Jean Tinguely/Lukas Burckhardt. „Begegnungen mit Jean Tinguely“. *Jean Tinguely*. Kat. 1987. ebd. (Anm. 404). S. o. A.

⁴²⁷ Vgl. Die Beschreibung von 1987 in: Margrit Hahnloser-Ingold. *Pandämonium – Jean Tinguely*. ebd. (Anm. 14). S. 204/205. Mengele-Totentanz zählt nun zu den Werken der Sammlung des Jean Tinguely Museums in Basel.



Abbildung 34a: v.l.n.r. Des Rambocks Fee;
Der Rambock



Abbildung 34b: v.l.n.r. Mengele;
Transmission de la mort, Targa Florio
alias Die Gottesanbeterin



Abbildung 34c: v.l.n.r. Der Krebs,
Transmission de la mort



Abbildung 34d: vl..n.r. Bascule Nr. 13,
Hommage Rotative: La plume furieuse.
Aggression



Abbildung 34e: Die Sonne, Mengele (Hoch-
Altar) mit vier Ministranten

Vom Eingang in den hinteren Teil des Raumes führend erstrecken sich zu beiden Seiten dreizehn Mitglieder des Dämonen-Ensembles, wobei in San Samuele die niedrigen Werke wie, „Bascule, Krebs, Skarabäus und Rammbock“ die Einführung bildeten. Sodann geleiten einen Spukwesen wie „die Spinne, die Gottesanbeterin, die Mutter, der Transporteur“ und schließlich die stehende „Sonne“ und „Rammbocks Fee“ bis zu dem alles dominierenden Mengele Flügelaltar, der seine, aus einem verrosteten Mähdrescher,⁴²⁸ gebauten Flügel langsam knirschend auf und zu klappt und durch einen Nilpferd – Schädel, welchen Tinguely bereits bei einer Fasnacht verwendete⁴²⁹, in einen personifizierten Dämon verwandelt wird.

Ihm zur Seite stehen, gleich Tinguelys vorhergegangenen Altären, Ministranten. Diesmal sind es jeweils zwei, die klein und häßlich, aber angeregt gestikulierend, ihren Überdämon anzutreiben scheinen. Selbst wenn sie keinen Schädel besitzen, wirkt es, als ob sie ebenso grinsend nicken, wie Mengele selbst, der damit anscheinend sein Publikum immer weiter in sein Reich zu verführen hofft. Sein Name, Mengele, der im Folgenden dem ganzen Spektakel gegeben wurde, ruft zudem Assoziationen zu jenem Nazi – Arzt hervor, der in Auschwitz seine mörderischen Experimente durchführte. Gedanken, die Tinguely jedoch erst im Nachhinein kamen⁴³⁰, denn eigentlich leitet sich der Titel seines Werkes von dem Firmennamen eines Herstellers landwirtschaftlicher Maschinen ab, der auf dem im Altar benutzen Mähdrescher angebracht war.⁴³¹

Ihren Platz im Raum eingenommen, präsentieren, die durch Bewegung und Schädel personifizierten Maschinen, auf Knopfdruck, ihren Totentanz. Die „Körper“, bestehend aus verkohlten und verrosteten Überbleibseln des Bauernhofes, erhöhen dabei den infernaln Charakter der Arbeit. Zudem unternimmt die aus Ächzen, Stöhnen, Knarren und Quietschen bestehende Geräuschkulisse ihr Übriges, um diesen diabolischen Eindruck zu steigern und unmittelbar an den Zuschauer zu übertragen, welcher, wie in Tinguelys *Inferno*, durch das Beleuchtungskonzept, selbst zu einem Schattendämon wird. Ein furchterregendes Schauspiel, welches bei der Präsentation in San Samuele noch stärker gewirkt haben muss, da berichtet wird, dass der Geruch der verkohlten Überreste damals noch wahrnehmbar war.⁴³²

⁴²⁸ Vgl. Heidi E. Violand-Hobi. *Jean Tinguely: Biographie und Werk*. ebd. (Anm. 13). S. 145.

⁴²⁹ Vgl. Lukas Burckhardt. „Jeannot, Basel und die Fasnacht“. *Museum Jean Tinguely Basel: Eröffnungsausstellung*. ebd. (Anm. 99). S. 61.

⁴³⁰ Vgl. Jean Tinguely/Catherine Francblin. „Jean Tinguely: farces et attrapes“. *art press*. ebd. (Anm. 21). S. 22.

⁴³¹ Vgl. Heidi E. Violand-Hobi. *Jean Tinguely: Biographie und Werk*. ebd. (Anm. 13). S. 145.

⁴³² Vgl. Margrit Hahnloser-Ingold. *Pandämonium – Jean Tinguely*. ebd. (Anm. 14) S. 203; Vgl. ebs. Heidi E. Violand-Hobi. *Jean Tinguely: Biographie und Werk*. ebd. (Anm. 13) S. 145.

Auf Bühnentechniken, wie Licht- und Tonregie zurückgreifend, inszenierte Tinguely damit seine Vorstellung eines Totentanzes, gleich einem Gesamtkunstwerk, wo die Protagonisten, scheinbar von magischer Hand angetriebene Maschinen, alle Sinne des Betrachters in Anspruch nehmen. Erschreckend, abstoßend und doch faszinierend. Ein Schauspiel besonderer Art, bei welchem dem, sich in der Mitte befindenden Betrachter das Lachen gleichsam im Hals stecken bleibt. Ein Werk der Befreiung seiner eigenen Todesängsten, wodurch die Arbeit Pontus Hultén zufolge in Bezug auf den Künstler selbst auch als „travail de catharsis“ beschreiben werden kann.⁴³³ „[...] en traitant avec la mort je fait que les anciens[....]Les danses de la mort avaient comme signification évident d'enlever la peur[...] J'aimerais réussir à combattre l'idée de la mort.“⁴³⁴

In Anbetracht der von 1960 bis zu seinem Tod 1991 entstandenen kinetischen Werke Tinguelys, lässt sich abschließend feststellen, dass seine Maschinen im Laufe der Zeit zunehmend figürliche, ja zuweilen sogar menschlichen Charakter erhielten, wodurch sie immer stärker zur Karikatur menschlichen Handelns, beziehungsweise menschlicher Gewohnheiten wurden. Lukas Burckhardt stellt dabei fest, dass Tinguely gerade dadurch, dass er in seine Maschinen eine menschliche Dimension brachte, da sie nun scheinbar lachen und weinen konnten, die Technik für sich bewältigt hätte.⁴³⁵

Im Weiteren sollte der Künstler verstärkt dazu übergehen, seine personifizierten Maschinen in Ensembles zu gruppieren und mittels Licht- und Tonregie ganze bewegliche Rauminstallation fertigen, die gleichsam zu einem „Welttheater des Absurden“⁴³⁶ wurden.

⁴³³ Vgl. Pontus Hultén; Centre George Pompidou (Hg.). *Tinguely*. Kat. 1988. ebd. (Anm. 43). S. 329.

⁴³⁴ Jean Tinguely/Pierre Descargues. *Jean Tinguely: Entretiens avec Pierre Descargues*. ebd. (Anm. 20). S. 12.

⁴³⁵ Vgl. Lukas Burckhardt/Jean Tinguely. „Begegnungen mit Jean Tinguely“. *Jean Tinguely*. Kat. 1987. ebd. (Anm. 404). S. o. A.

⁴³⁶ Heidi E. Violand-Hobi. *Jean Tinguely: Biographie und Werk*. ebd. (Anm. 13). S. 130.

5. Zwischen Maschinentheater, Ballett und Happening

So Tinguely stets darum bemüht war, die Menschen in seine Werke miteinzubeziehen und damit gleichsam zu aktivieren bzw. zum Nachdenken anzuregen, war der spektakuläre Charakter seiner Arbeiten für ihn selbst von großer Bedeutung, gelang es ihm doch, damit in eine aktive Kommunikation mit dem Zuschauer zu treten. „[...]dans mon cas, c'est important, le spectacle[...]“⁴³⁷

Die damit einhergehende Frage so manch eines Kritikers, ob seine Werke noch als Skulptur zu bezeichnen wären und ob Tinguely überhaupt noch Bildhauer war⁴³⁸, empfand er selbst allerdings als schlichtweg irrelevant, denn in seinen Augen war er Maschinist⁴³⁹, der auf Grund des miteinbezogenen persönlichen Ausdrucks, vielleicht noch allgemein als Künstler zu bezeichnen wäre, mehr aber auch nicht. „Alors disons que je suis un artist. Quand même peut-être [...] c'est pas ma faute, c'est quand même vrai“⁴⁴⁰

Wenn nun die Frage gestellt werden könnte, was genau denn ein „Künstler“ sei, zeigt sich bald, wie Tinguely sich mit dieser Haltung jeglicher Schublade entzog. In diesem Sinne gelang es ihm in keine Kategorie zu fallen, sich aber zugleich in jeder zu finden, wodurch er auch keine Einwände hegte, so ihn jemand, wie beispielsweise Stefanie Poley, als Marionettenspieler oder Spielleiter charakterisierte.⁴⁴¹ Die Bezeichnung seiner Werke beziehungsweise seiner Tätigkeit tat nichts zur Sache, da ihm wohl etwas anderes weit wichtiger schien: eine Vision einer totalen Kunst, eines Gesamtkunstwerkes, der jegliche Kategorisierung entgegenlaufen würde. Eine Auseinandersetzung mit von ihm intendierten Bühnenprojekten, anhand existierender Entwürfe, scheint bereits anzudeuten, was sich der Künstler darunter vorstellte. (vgl. Abb. 35, 36 u. 37⁴⁴²)

⁴³⁷ Jean Tean Tinguely/Jacques Beaufort. *Interview*. ebd. (Anm. 9). S. 5.

⁴³⁸ Vgl. „Tinguely Total“. *Züri Woche: Reportage*. ebd. (Anm. 2). S. 23; Vgl ebs. Jean Tinguely/Jacques Beaufort: *Interview*. ebd. (Anm. 9). S. 3

⁴³⁹ Vgl. Jean Tinguely/Jacques Beaufort: *Interview*. ebd. (Anm. 9). S. 4.

⁴⁴⁰ Jean Tinguely/o.N. *Interview*. ebd. (Anm. 157). S. 15.

⁴⁴¹ Vgl. Jean Tinguely/Stefanie Poley. „Fragen und Antworten“. *Jean Tinguely*. Kat. 1985. ebd. (Anm. 19). S. 34.

⁴⁴² Vgl. Anmerkungen zu den folgenden Entwürfen



Abb. 35: Entwurf 1:

Titel Original: Pour Pierre Boulez – La Danse de la Mort – Totentanz – Pariser Oper – 10 Bühnenbilder

Datierung: 14. Nov. 88

Gattung: Zeichnung

Masse (HxBxT): 86 x 30 cm

Besitzer: Museum Jean Tinguely Basel

La Danse de la MoRt / Pour Pierre Boulez / Du NoIR / SoRt une / Tête de MoRt / eN faisant sauteR / la plancheR de la SceNe / (immense et vide) / la LuimieRe vient / CA CRACKE (durchgestichen) / MusiQUE: / dès le Debut la / MusiQue à ANNONcé / une tension... / les cRaquEements... / PieRRe? / La tête soRt de plus / en plus de l'ObscuRité... / des Elément's s'ecHAppe / Des Eclats... / PieRRe? / LA tête commence à se FendRe / FissuRE / La MusiQuE devient / de plus en plus / FoRt – DramatiQuE / ? / PieRRe? / la tête Explode / D'aboRd paR petits / MoRçeau / Ensuite tout la / paRtie supeRieuR / VROOM... / PieRRe?? / Les Elements de / la PARTie supeRieuR / s'enVole / veRs l'ARRieRe / & Le Haut / Eclat's / ExplosioN / DebRits... / PieRRe?? / Reste la MAchoiRe / sur son „Socle“ / le DebRit soN / Calme / L'Ambiance: / Re / TensioN / TensioNs... / suRTension / Soudain: ERRuption(s) / VoMissement's / HuRlements / Sifflements... / & / Cries... / dans un ToRRents / Ejaculatif / 2x12 danseuRs / soNt ejectés – courreNt / se tRainents – en paRtie / blessés des MoRts des / pts MoRts...s'ecHappent / Fuiens vers le / FONdes...

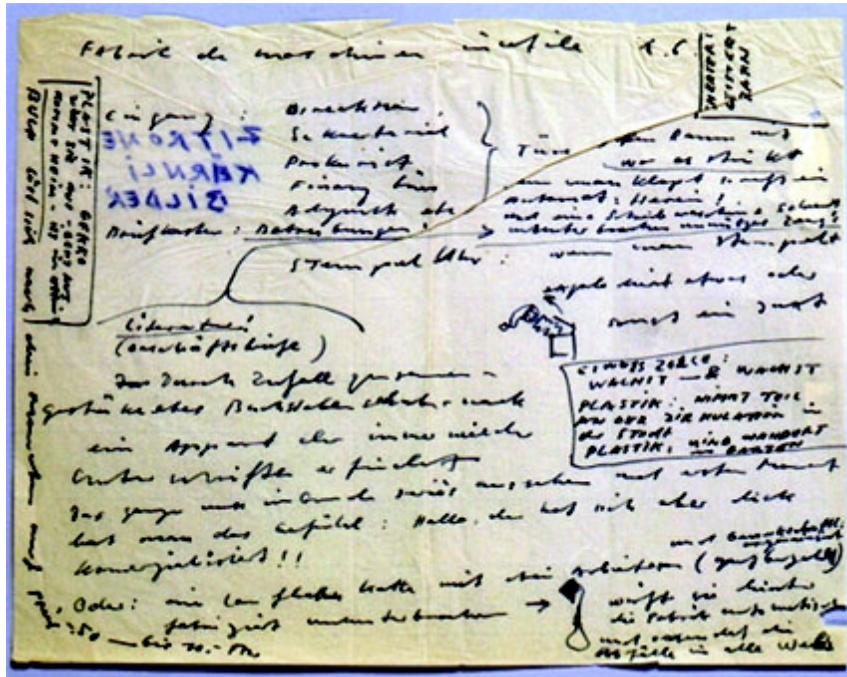


Abb. 36: Entwurf 2:

Titel Original: Fabrik de maschines inutile – Projektbeschreibung – Theater Geisterbahn

Titel weitere: Szenario: Eingang, Sekreteriat, Prokurist, Finanzbüro – Briefkasten: Betreibungen

Datierung: [1955?]

Gattung: Zeichnung

Masse (HxBxT): 21,7 x 28

Besitzer: Museum Jean Tinguely, Basel

Fabrik de maschines inutile (?) A.G. (?)

Eingang: Direktion / Sekreteriat / Prokurist / Finanzbüro / Adyunc ect / Briefkasten: Betreibungen

Türe > Ein Raum mit / wo es stinkt / wenn man klopft so ruft ein / Automat: Herein! / und eine Schreibmaschine schreibt / ununterbrochen unnützes Zeug's

Stempel Uhr: wenn man stempelt / explodiert etwas oder / sonst ein Juxs

Literatur: / (Geschäftsbriefe)

Durch Zufall zusammen- / gestückeltes Buchstabenschabernack / ein Apparat der immer wieder / Unterschriften erfindet / Das ganze muss im Grunde seriös aussehen und ersten Moment / Hat man das Gefühl: Hallo, der hat sich aber dick / kommerzialisiert !!

Oder: eine Lauf...Kette mit drei Arbeitern und Gewerkschaft! organisiert (gut bezahlt) / fabriziert ununterbrochen > wirft sie hinter die Fabrik automatisch / und versendet die Abfälle in alle Welt

>THEATER: / GEISTER- / BAHN<

>PLASiK : GEKKO / zieHt sie Auf – GEHT AUS / KOMMT HEiM – ist in.../ BUCH löst sich nach drei Monaten auf / Preis -50-bis10- FR.

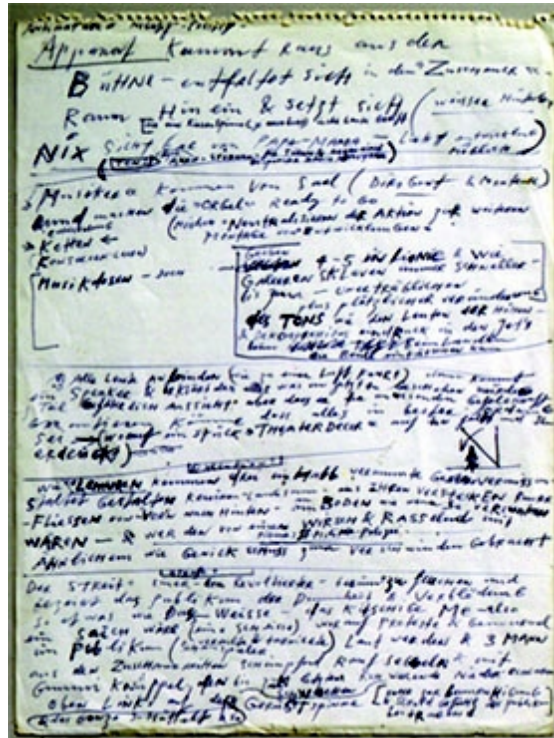


Abb. 37: Entwurf 3:

Titel Original: AntiMAtieRe = NeGAtif – Positif-, Text betreffend Bühnenbild -Theater – Drehbuch – Regieanweisungen – Orchesteranweisungen – Musikinstrumente u.a.m.

Datiert: [1984?]

Gattung: Autograf

Masse (HxBxT): 40,5 x 30

Besitzer: Museum Jean Tinguely, Basel

AntiMAtieRe = NeGAtif – Positif-

AppARat kommt Raus aus deR / BüHne – eNtfAltet sich in den „ZuSCHauer“- / Raum Hinein / setzt sich (weisseR HinterGrund) / (wie eine Riesenspinne (je Nach Licht) in die Leute Greift / NiX sichHtbaR von PAPA-MAMA-LiCHt entwicklunG / MöGLich9 (TON => AzeN<AxeN-STÖHNeN-für TüReN (HexeNwiNd / GespeNsteR SchLoss AtMospHÄRe) / „Musiker“ kommen von Salal (DiRiGeNt & MONteuRe) / und macHeN die „ORGel“ Ready to GO / EntwicklunG (MÖGLich = NeutRalisieReN deR AktioN zuR weiteReN / MONTAge voN „EntwicklunGeN“ /> KetteN< / (KoNseRveN-LeeRe) / MusikdoseN – DOCH / GeiGeN / 4-5 iN LiNie & wie / GAlleeReN sklaveN immer SCHNelleR- / bis zum – UneRtRäGlicHeN / plus plötzlicHeR verÄndeRunG / des TONS wie deN LeuteN deR HöHeN- / & DekOMPRESSioNS eindRuck in deN Jet's / beim Beim LANDden / die Beule eintÄtsCHEN kann / Alle Leute Anbinden (wie zu eineR Luft FaHRT) dann kommt / ein SpeKeR & eRKLÄrt dass alles was voN jetzt an GescheHeN wüRde / Teil GefäHRLich Aussieht aber dass eR den anwendenden GefolGschafT / GARantieRen könne dass alles in besteR OrdNunG / sei > (woRauf ein Stück „TheateRDeCo“ auf ihN fällt und Ihn / eRdRückt) ExecutionN: / Wie Die LeMuReN kommen dRei einHALb verRummte GeveRmissun-/staltet GestAlteN kRiechen-LanGsam – aus IHReN verStecken RunteR/ - FliesseN voN voRN Nach Hinten – a, BoDeN wie wenn sie verSunkeN / WÄReN - & weR deN voN eineN WIRSCH & Rasselnd mit / FiGUR: SS-MilitÄR-Polizei / ÄHNlichem wie GeNICK SCHuss zum verSCHwinden GebRachT STRAfe: / DeR STReit = EineR – ein RevoltieRteR – beGinnt zu feuchEen und / bezeigGt das Publikum deR Dummheit & VerblöduNG / so etwAs wie Dass- Weisse – das KitSCHiGe Me – also / ein SaiCH WÄRe (eine SCHeisse) woRauf Proteste & GemuRmel / im Publikum (verTeilt (taRnieRte/SCHauspieleR) Laut weRdeN & 3 MANN aus deN ZUSCHAUeRReiHeN SCHimpfend Rauf seGGeN & mit / Gummi Knüppel deN bis zuM letzteN > / AbeR SCHWacHeN< / siCH weRende NiedeR-SCHLAGeN / obeN LiNks auf deR GeRüstspiNNe (seHR zuR beunRuHiGunG/&SCHuld GefüHl des Publikum/beitRaGaNd) / & dAs GANze schüttelt & so

5.1. Entwürfe zu Bühnenprojekten von Jean Tinguely

„Grenzen moderner Kunst: Kunst ist total, unbegrenzt und auch nicht immer identifizierbar, dies auch dank der permanenten Fehlleistung der Kunstkritik [...]“⁴⁴³

Die hier abgebildeten Ideenskizzen zeigen mit großer Wahrscheinlichkeit vom Künstler geplante Bühnenprojekte. Die Annahme ergibt sich aus der Auseinandersetzung mit den hier vorgefundenen Beschreibungen von Tinguely, die allesamt wie Regieanweisungen zu lesen sind (vgl. Entwürfe. Abb. 35, 36 u. 37), wobei die Datierung dieser Entwürfe zum größten Teil nicht mehr genau festgestellt werden kann.

Lediglich die „Szeneriebeschreibung“ bzw. „Regieanweisung“ für das in Zusammenarbeit mit Pierre Boulez geplante Projekt „La Danse de la Mort“ für die Pariser Oper, welches allerdings nicht mehr realisiert wurde, führt den 14. Nov. 1988 als genaues Datum. (vgl. Abb. 35)

Es scheint dies auch der einzige von vielen Entwürfen zu sein, über den ein wenig mehr Informationen vorhanden sind.

So existieren diesbezüglich zwei Briefzeichnungen⁴⁴⁴ an Pierre Boulez. Ersterer ist nicht datiert und verrät lediglich, dass Tinguely ein „Totentanz“ - Projekt im Sinn hatte und dafür Boulez einen Plan zu einem „scenario de horrible «ouverture»“⁴⁴⁵ sendete, wobei Boulez wohl die musikalische Gestaltung der Ouvertüre übernehmen sollte. Der Brief selbst enthält allerdings keinen deutlich ersichtlichen Plan und in diesem Sinne wird durch ihn nicht erkennbar um welche Art Bühnenprojekt es sich hier handeln sollte.

In einer weiteren Nachricht an Boulez, vom 11.1.1989, erinnert Jean Tinguely diesen erneut an seinen Auftrag einer Ouvertüre und fragt gleichzeitig, ob der Komponist noch den Plan dafür besitze. Zudem enthält diese Sendung eine Bildseite mit einer Beschreibung der Musik, wie er sie sich ungefähr vorstellte.⁴⁴⁶

⁴⁴³ Jean Tinguely. „Kunst ist Revolte“. National-Zeitung Basel (13.10.1967). *Méta*. ebd. (Anm. 1). S. 326.

⁴⁴⁴ Diese befinden sich abgedruckt und kommentiert in: Margrit Hahnloser/Museum Jean Tinguely Basel (Hg.). *Briefe von Jean Tinguely an Paul Sacher und gemeinsame Freunde/Letters from Jean Tinguely to Paul Sacher and Common Friends*. Deutsch/Englisch. Bern: Benteli. 1996. Brief Nr. 8 u. Nr. 9. S. o. A.

⁴⁴⁵ Jean Tinguely. „J'aimerais faire une danse de la mort“. Brief von Jean Tinguely an Pierre Boulez. (o.D.). *Briefe von Jean Tinguely an Paul Sacher und gemeinsame Freunde*. ebd. Brief Nr. 8. S. o. A.

⁴⁴⁶ Vgl. Jean Tinguely. „Auguri pur 89“ (11.1.89). Brief von Jean Tinguely an Pierre Boulez. *Briefe von Jean Tinguely an Paul Sacher und gemeinsame Freunde*. ebd. Brief Nr. 9. S. o. A.

Margrit Hahnloser erklärte dazu in einem Gespräch⁴⁴⁷, was auch anhand ihrer Beschreibung beider Briefftexte nachgelesen werden kann⁴⁴⁸, dass Tinguely wohl immer wieder die Idee erwähnte, ein Ballett, „Der sterbende Held“, mit Nurejev zu inszenieren, wo der Tänzer sich durch eine bedrohliche Maschinen-, beziehungsweise Räderwelt bewege bis er, von ihr gefangen, strebend zusammensinke. Von dieser Vision eines Balletts mit Nurejev habe der Künstler auch Niki de Saint Phalle berichtet, wobei der Titel, ihr zufolge, anscheinend „Le Créateur“ lautete. Hier sollte der Tänzer eine Skulptur bauen, von welcher er letztendlich verschlungen worden wäre.⁴⁴⁹ Im Rahmen dieser Arbeit konnten keine neuen oder weiteren Informationen diesbezüglich ausfindig gemacht werden. Der Entwurf zu „La Danse de la Mort“ von 1988 (vgl. Tinguelys Beschreibung) scheint aber in jedem Fall vergleichbare Konzeptionen zu zeigen, wie sie von Margrit Hahnloser oder Niki de Saint Phalle für die mit Nurejev geplante Idee eines Balletts beschrieben werden. Ob es sich bei diesem Entwurf von 1988 ebenfalls um denselben Plan handelt, den er auch Boulez schickte, was die Bemerkung „Pour Pierre Boulez“⁴⁵⁰ suggeriert, ist auf Grund der fehlenden Datierung der Briefzeichnung dennoch fraglich, zudem Margrit Hahnloser bemerkt, dass der Plan an Boulez, der sich selbst später nicht mehr daran erinnern konnte, vermutlich verloren gegangen ist. Auf Grund der Ähnlichkeit des Entwurfes von „La Danse de la Mort“ (vgl. Entwurf) zu dem Inhalt des geplanten Ballettes mit Nurejev, über das Tinguely Margrit Hahnloser und in etwas anderer Form Niki de Saint Phalle erzählte, könnte es aber sein, dass Tinguely dieses Ballett mit Nurejev nochmals neu konzipierte. Das verleitet zur Annahme, Tinguely plante dieses Projekt mit Boulez (Musik) und Nurejev (Tanz)⁴⁵¹. Eine Idee, die allerdings nicht belegt werden kann, zum Einen, da Nurejev in diesem Entwurf im Gegensatz zu Boulez nicht erwähnt wird, zum Anderen, da es trotz Entwurf, der ein Ballett vermuten lässt, schwer zu sagen ist, was für eine Art Spektakel sich Tinguely dabei tatsächlich vorstellte, für welches er von Boulez eine Ouvertüre forderte. So bemerkt auch Margrit Hahnloser zu der undatierten Briefzeichnung an Boulez: „Es ist schwer auszumachen welches neue Projekt Tinguely dabei vorschwebte.“⁴⁵²

⁴⁴⁷ Gespräch mit Margrit Hahnloser am 27. 2. 2008 in Fribourg. Notizen liegen beim Verfasser.

⁴⁴⁸ Vgl. Margrit Hahnloser. Erklärungen zu Tinguelys Briefen an Pierre Boulez: „J'aimerais faire und danse de la mort“ (o.D.), sowie „Auguri pour 89“ (11.1.89). *Briefe von Jean Tinguely an Paul Sacher und gemeinsame Freunde*. ebd. (Anm. 403). Brief Nr. 8 und Nr. 9. S. o. A.

⁴⁴⁹ Vgl. Margrit Hahnloser. Erklärungen zu Tinguelys Brief an Pierre Boulez, „J'aimerais faire une danse de la mort“ (o.D.). *Briefe von Jean Tinguely an Paul Sacher und gemeinsame Freunde*. ebd. (Anm. 444). Brief Nr. 8. S. o. A.

⁴⁵⁰ Jean Tinguely. „La Danse de la Mort“. Beschreibungen zu Entwurf/Abb. Nr. 35.

⁴⁵¹ Auf Grund dieser Ähnlichkeit sieht auch Margrit Hahnloser eine Verbindung zwischen beiden Projekten. Vgl. Margrit Hahnloser. Erklärungen zu Jean Tinguelys Brief an Pierre Boulez. „J'aimerais faire une danse de la mort“ (o.D.). *Briefe von Jean Tinguely an Paul Sacher und gemeinsame Freunde*. ebd. (Anm. 444). Brief Nr. 8. S. o. A.

⁴⁵² Margrit Hahnloser. ebd.

Eine vergleichende Betrachtung der hier abgebildeten Entwürfe und Beschreibungen des Künstlers zu „Fabric de machines inutile“ bzw. „Theater Geisterbahn“ (1955?) und „ANTiMATieRe = NeGAtif- Positif- “ (1984?) wiederum zeigt, bei durchaus konstatierbaren Unterschieden, jedoch Parallelen, die möglicherweise auf Tinguelys Vorstellungen von „Theater“ allgemein schließen lassen, wobei „La Danse de la Mort“ (1988) nicht ausgeschlossen werden soll. Dabei gilt es zu erwähnen, dass es, besonders bei ersteren, nicht absolut sicher ist, ob es sich hier um in der Auffassung des Künstlers fertige Projekte handelt, die vermutlich nicht von allzu langer Dauer sein sollten, oder um einzelnen Szenen, und ob der Künstler intendierte seine Visionen noch auszubauen. Was diese Entwürfe betrifft, ist erstere Vermutung wahrscheinlicher, so der Künstler öfters, Zeichnungen von, für den Laien, chaotischem Charakter fertigte, nach denen er selbst aber durchaus arbeiten konnte, da er die Gesamtidee, wenngleich am Entwurf noch nicht ausgeführt, zumeist schon im Kopf hatte. Dies galt insbesondere für Tinguelys spektakulären Darbietungen.⁴⁵³ Andererseits verdeutlichen die Informationen zu „La Danse de la Mort“, dass Tinguely eine Idee gerne änderte beziehungsweise ausbaute.

Sein Blatt, zu „Fabric de machines inutile“ bzw. „Theater Geisterbahn“ (1955?) lässt zudem, wie es scheint, mehrere Projekte oder Ideen erkennen (vgl. Tinguelys Beschreibung), was wiederum zeigt, wie reich an Visionen der Künstler diesbezüglich war. Gerade diese Ideenskizze aber wirft die Frage auf, ob es sich dabei um ein Bühnenprojekt im Sinne einer Aufführung vor Publikum handeln sollte oder ob er vielmehr eine begehbare bewegliche Installation imaginierte, weshalb von einem „Environment“ gesprochen werden müsste. Beschreibungen des Künstlers wie, „wenn man klopft“, oder „wenn man stempelt“ lassen die Vermutung zu, dass mit dem „man“ jeder beliebige Zuschauer gemeint sein könnte. Der weitere Titel, „Theater Geisterbahn“ (vgl. Entwurf/Abb. 36), unter welchem diese Skizze im Konvolut des Tinguely Archivs ebenfalls geführt wird, würde diese Vermutung bestärken, so Geisterbahnen allgemein weit mehr begehbaren „Environments“ gleichen, als einer dezidierten Aufführung vor Publikum. Da Tinguely mit Kollegen Kulturstationen im Sinne von „Environments“ gestaltete, dies also für den Künstler keine untypische Präsentationsform wäre, soll dieser Gedanke mindestens nicht ausgeschlossen werden, wobei es sich, wie erwähnt, in diesem Blatt wahrscheinlich um mehrere Ideen handelt, die nicht unbedingt demselben Präsentationsmodus entsprechen müssen.

⁴⁵³ Vgl. Jean Tinguely/Charles Goerg Reiner/Michael Mason „Parole d'Artiste“. Auszug aus einem Interview. (Juni 1976). *Jean Tinguely: Dessins et Gravures pour les Sculptures*. ebd. (Anm. 47). S. 14.

Wenngleich bei seinem Projekt „La Danse de la Mort“, auf Grund der hier beschriebenen Tänzer und der darin enthaltenen Orchesteranweisung, sowie den zusätzlichen Informationen, die Vermutung sehr nahe liegt, es könnte sich um eine Ballett handeln, während der Entwurf zu „ANtiMATieRe = NeGAtif - Positif-“, mit der darin enthaltenen Publikumsbeschimpfung (vgl. Tinguelys Beschreibung) weit mehr an dadaistische Aktionen erinnert und „Fabric de machines inutile“ bzw. „Theater Geisterbahn“ verstärkt an Environments denken lässt, so soll hier dennoch nicht der Versuch gemacht werden, die Bühnenkonzepte Tinguelys in irgendeiner Richtung einzuschränken, da dies ohne dezidierte Aussagen des Künstlers nicht gemacht werden kann und es im Weiteren wohl auch nicht seinem Grundgedanken totaler und unidentifizierbarer Kunst entsprechen würde.

Vielmehr scheint hier in erster Linie ersichtlich, dass sich Tinguelys Vorstellungen sehr stark von der traditionellen Theaterauffassung abhoben. „Traditionell“ meint in diesem Fall, das heute noch existierende Theaterverständnis im Sinne der aristotelischen Poetik, in der das Theater als optische Form der Literatur, vermittelt durch den Schauspieler, verstanden wird, wonach, so Hermann Sternath, die Kriterien des theatralischen Formbegriffes eher literaturwissenschaftlicher oder gattungsspezifischer Natur sind.⁴⁵⁴ Dementsprechend sind die Wesensmerkmale der traditionellen Form, wie auch Hoppe beschreibt, das aufeinander bezogene Handeln von Menschen, mittels Dialog und mimisch-gestischer zwischenmenschlicher Aktion.⁴⁵⁵ Sie kennzeichnen das traditionelle dramatische Schauspiel des Literaturtheaters, welches seit Ende des 18. Jahrhunderts in unserer Kultur zur Definition von Theater schlechthin avancierte.⁴⁵⁶

Tinguelys Abkehr von einem derartigen Theaterverständnis zeigt sich bereits in seinem Verzicht auf eine literarische Vorlage und dem damit verbundenen kausal-logischen Handlungsablauf. Von einem „Maschinentheater“ kann hier allerdings nur insofern die Rede sein, als man es hier verstärkt mit mechanischen Bühnengeschehen⁴⁵⁷ zu tun hat, aber nicht in dem Sinn, dass der menschliche Darsteller vollständig von Automaten ersetzt wird⁴⁵⁸, finden sich doch immer

⁴⁵⁴ Vgl. Hermann Sternath. *Die bildende Kunst im Theater der Gegenwart und der Jahrhundertwende: Ihre Ansprüche und deren Verwirklichung*. Universität Wien: Diss. 1977. S. 1.

⁴⁵⁵ Vgl. Hans Hoppe. *Das Theater der Gegenstände*. Frankenforst-Bensenberg: Schäuble. 1971. S. 16/17.

⁴⁵⁶ Vgl. Uta Grund. *Zwischen den Grenzen*. ebd. (Anm. 266). S. 15.

⁴⁵⁷ Verbindungen lassen sich hier insbesondere zu den Theaterkonzepten der Avantgarde im frühen 20. Jahrhundert machen. Vgl. Peter Simhandl. „Mechanisches Theater“. *Theaterlexikon: Begriffe und Epochen: Bühnen und Ensembles*. ebd. (Anm. 273). S. 634/635.

⁴⁵⁸ Im Sinne von Herons szenischen Maschinentheater. Vgl. Kap. 4.1 in dieser Arbeit.

wieder Verweise auf menschliche Akteure. Diese stehen allerdings nicht unbedingt über den Objekten/Maschinen und benutzen sie lediglich als Requisiten, sondern scheinen weitgehend gleich-gültig. Seine Objekte/Maschinen, werden dadurch, im Gegensatz zum traditionellen Theaterverständnis⁴⁵⁹ aufgewertet, bekommen handlungstragende Funktion und werden damit zu ebenbürtigen Mit- beziehungsweise Gegenspielern des Menschen.

Besonders ersichtlich wird dies an den Beschreibungen des Künstlers zu „Fabric de machines inutile“, wo es heißt: „[...] ruft ein Automat: Herein! [...] eine Schreibmaschine schiebt [...] ein Apparat der immer wieder Unterschriften erfindet“⁴⁶⁰. Ähnlich lautet es bei „AntiMatiere = NeGatif-Positif-“: „Ein Apparat kommt Raus aus der Bühne – entfernt sich in den „Zuschauer“-Raum Hinein setzt sich [...]“⁴⁶¹ und in seinem „La danse de la Mort“ ist es ein Kopf der in Aktion tritt.⁴⁶²

Die Bezeichnung der menschlichen Akteure beläuft sich zuweilen auf ihre Tätigkeit, ohne weitere Namensgebung, was einer Typisierung gleicht, so zum Beispiel „der „Prokurist“ („Fabric de machines inutile“), oder die „FIGUR: SS-Militär-Polizei“ und „ein Revoltierter [?] („AntiMatiere = NeGatif – Positif-“)

Mit dem Verzicht auf eine literarische Vorlage und die zwischenmenschliche Aktion, ist auch das Fehlen der Sprache in Form von Dialog und Monolog verbunden, wodurch nicht nur insgesamt eine Dominanz des Optischen festzustellen ist, sondern eine irrational- absurde Wirkung heraufbeschworen wird.

So muss anscheinend allgemein in Bezug auf Tinguelys Entwürfe weitgehend von Bühnenprojekten oder von „Theater“ in seiner weitesten Form, gesprochen werden, wobei man sich hier auf Hoppes Definition von Theater beziehen kann, welche dieser auf Grund des, seit der Wende zum 20. Jahrhundert allgemein zu konstatierenden offenen Theaterverständnisses als „optisch- akustische Raum-Zeitkunst“ beschreibt und dadurch den Begriff „Theater“, alle Sonderformen⁴⁶³ mit einschließend, verwendet.⁴⁶⁴

⁴⁵⁹ Vgl. Hans Hoppe. *Das Theater der Gegenstände*. ebd. (Anm. 455). S. 18.

⁴⁶⁰ Jean Tinguely. „Fabric de machines inutile“. Beschreibung zu Entwurf 2/Abb. 36

⁴⁶¹ Jean Tinguely. „AntiMatiere = NeGatif. Positif-“. Beschreibung zu Entwurf 3/Abb. 37

⁴⁶² Vgl. Jean Tinguely. „La Danse de La Mort“. Beschreibung zu Entwurf 1/Abb. 35

⁴⁶³ Vgl. Hans-Thies Lehmann. „Theater“. *Theaterlexikon: Begriffe und Epochen: Bühnen und Ensembles*. ebd. (Anm. 273). S. 1020/1021.

⁴⁶⁴ Vgl. Hans Hoppe. *Das Theater der Gegenstände*. ebd. (Anm. 455). S. 13.

Trotz des absurden Effektes der, auf den ersten Blick, chaotisch und irrational anmutenden Bühnenkonzepte Tinguelys vermeint man seine Intention beziehungsweise seine Auseinandersetzung mit den ihm stets wichtigen Themen auch hier zu erkennen.

Beispielsweise verweist seine „Fabric de machines inutile“, bzw. „Theater Geisterbahn“ durch die darin vorkommenden Protagonisten, allesamt unnütze Maschinen, auf Tinguelys Kritik an der alles vereinnahmenden Mechanisierung, der Produktion von Unnötigem, sowie der Wegwerfgesellschaft, bedenkt man seine hinzugefügte Vorstellung von Arbeitern auf einer Laufkette, welche produziert, um den Abfall in die Welt zu versenden (vgl. Tinguelys Beschreibung). Betrachtet man auch das Szenario ließe sich zudem auch eine gewisse Ironisierung der Bürokratie bemerken.

In seinem „ANTI-MATIERE = NEGATIF - POSITIF“ zeigt sich offenbar Tinguelys ablehnende Haltung gegenüber (faschistischen) Mächten, verkörpert durch die „Figur: SS Militär-Polizei“, die die Lemuren erschießt. Ebenso entdeckt man eine kritische Haltung gegenüber dem zuschauenden, aber nicht eingreifenden Publikum, während der „Revoltierte[?]“, nach seiner Publikumsbeschimpfung von getarnten Schauspielern, mit Gummi-Knüppel geschlagen wird, (vgl. Beschreibung), was „(seHR zuR beunRuHiGunG &SCHuld GefüHl des Publikum beitRaGeNd)“⁴⁶⁵ wirken sollte. Im Gegensatz zu diesen gesellschaftskritischen Spektakel wird in seinem Entwurf zu „La Danse de la Mort“ von 1988, erneut Tinguelys Auseinandersetzung mit dem Tod erkennbar.

Die Skizzen in diesem Sinne verstanden, intendierte Tinguely wohl abermals mit seinen irrational und absurd wirkenden Bühnengeschehen in vergleichbar dadaistisch-futuristischer Manier (vgl. Kap 3.2.) sein Publikum wachzurütteln, zu provozieren, um den tiefen Ernst dahinter erahnen zu lassen.

Abgesehen von den verummten „GeveRmissunstaltet“⁴⁶⁶ Gestalten verzichtet Tinguely in diesen drei Entwürfen weitgehend auf eine genauere Kostümbeschreibung, wobei diese durch die Typisierung der Personen erahnt werden kann.

⁴⁶⁵ Jean Tinguely. „AntiMatieRe = NeGatif- Positif“. Beschreibung zu Entwurf 3/Abb. 37

⁴⁶⁶ Jean Tinguely. ebd.

Jeder dieser Entwürfe enthält weiters eine relativ ausführliche Beschreibung der Maschinenaktionen, des Bühnengeschehens, sowie der Atmosphäre, wobei die mit jeder Bewegung einhergehende Licht- und Tonveränderung in seinen Konzepten offensichtlich einen besonderen Stellenwert einnehmen, bedenkt man die genauen Geräuschbeschreibungen. (vgl. Tinguelys Beschreibungen zu „AntiMAtieRe = NeGAtif - Postif-“, die wie in „La Danse de la Mort“ bereits den Charakter von Orchesteranweisungen besitzen.)

Es wurde erwähnt, dass Tinguely, wie Daniel Spoerri erzählte, bereits sehr früh von neuen Theaterformen schwärmte, wie dem *Dynamischen Theater*, oder dem *Auto-Theater*, und somit ein vorwiegend auf Bewegung ausgerichtetes Theaterverständnis hatte, wo auch Maschinen und Menschen in Aktion treten, was, laut Spoerri, eigentlich erst zu Tinguelys Maschinenkunst geführt habe⁴⁶⁷. Pontus Hultén wiederum meinte, es wäre Tinguelys Faszination von der Zeit als künstlerischem Element gewesen, der seinen Sinn für theatrale Präsentationsformen - das Spektakel, die Aktion - hervorgebracht habe.⁴⁶⁸ Margrit Hahnloser berichtete auch, Tinguely hätte in seiner Faszination an Bewegung allgemein, ein ausgesprochenes Interesse für Ballett-, Oper- und Tanzinszenierungen entwickelt.⁴⁶⁹ Seine begeisterte Mitwirkung an dem „Welttheater“ Fasnacht und der Fakt, dass, wie Werner Düttelin in einem Gespräch betonte,⁴⁷⁰ Jean Tinguely, bei dem alles, was er hervorbrachte, gleichsam zu einem Spektakel wurde, nur einmal eine Ausstattung zu einem dramatischen Schauspiel (im Sinne des Literaturtheaters) fertigte, („Cenodoxus“, 1972) dazu allerdings bemerkte, „Theater habe er sich ganz anders vorgestellt[...]“⁴⁷¹ und sich somit dem Ballett widmete,⁴⁷² beziehungsweise vorwiegend allein und mit Kollegen seine eigenen Spektakel und Aktionen veranstaltete, bestärkt die Vermutung, dass Jean Tinguely eine sehr offene und nicht unbedingt an, wie oben beschrieben, „traditionelle“ Anschauungen gebundene Vorstellung von diesem hatte.

⁴⁶⁷ Vgl. Heidi E. Violand-Hobi. *Daniel Spoerri: Biographie und Werk*. München; London; New York: Prestel. 1998. S. 14. Dabei scheint es nahe liegend in Kenneth Kochs Stück „The Tinguely Machine or the Love Suicides at Kaluka“ seine Vorstellung bis zu einem gewissen Grade als „erfüllt“ zu betrachten. Tinguely stellte für dieses zwei Maschinen bereit, die als solche zu Mitakteuren des Dramas wurden. Vgl. Heidi E. Violand-Hobi. *Jean Tinguely: Biographie und Werk*. ebd. (Anm. 13). S. 64.

⁴⁶⁸ Vgl. Pontus Hultén. *Méta*. ebd. (Anm. 1). S. 9.

⁴⁶⁹ Vgl. In dem Gespräch, vom 27.2.2008, erklärte Margrit Hahnloser, dass Tinguely sich vorwiegend für Oper, Ballett und Karneval, oder andere Bühnenformen interessierte, aber eigentlich nicht unbedingt für das dramatische Schauspiel bzw. das Literaturtheater. Notizen liegen beim Verfasser. Vgl. ebs. Margrit Hahnloser-Ingold. *Pandämonium – Jean Tinguely*. ebd. (Anm. 14). S. 205.

⁴⁷⁰ Aus einem Gespräch mit Werner Düttelin am 24.2.2008 in der Kronenhalle in Zürich. Tonbandaufnahme. 30``. Die Unterlagen liegen beim Verfasser.

⁴⁷¹ Dieter Forte. zit. n. Beatrice von Matt. *Werner Düttelin: Porträt und Gespräche*. ebd. (Anm. 8). S. 184.

⁴⁷² Tinguely fertigte eine Ausstattung zu dem Farbenballett „Prisme“ für Daniel Spoerri (1953)(nicht realisiert), sowie einen Vorhang zur Ouvertüre für das Ballett „Eloge de la folie“ (Lob der Torheit), 1966. Vgl. Einleitung.

Dies würde nicht nur mit seiner Auffassung einer „totalen Kunst“ konform gehen, sondern wird zudem vom Künstler selbst bestärkt, wenn er seine, in jedem Werk und jeder Aktion, beziehungsweise jedem Spektakel vorhandene „Maschinenwelt“ allgemein als einen immer wieder auf- und abmontierbaren Zirkus beschreibt.⁴⁷³

Somit verband Jean Tinguely in seinen Bühnenkonzeptionen verschiedene theatrale und spektakuläre Elemente gleichsam zu einem Gesamtkunstwerk, welches keine nähere Definition erlaubt, und eben „[...]nicht immer identifizierbar[...]“⁴⁷⁴ war.

In diesem Sinne scheint das, seit Wagner, besonders von den Avantgarden der Moderne angestrebte Ziel einer synthetischen Erschließung aller Bühnenelemente zu einem Ganzen auch in den Bühnenentwürfen Tinguelys konstatierbar. Dabei lassen sich nicht nur Verbindungen zu den Konzeptionen futuristischer Abendveranstaltungen und absurder dadaistischer Aktionen ziehen. (vgl. Kap. 3.2) Auch Assoziationen zu den damals allgemein virulenten Visionen eines antibürgerlichen und damit antiliterarischen wie antirationalistischen, auf Bewegung basierenden, schließlich abstrakt-mechanischen und somit weitgehend spektakulären Bühnengeschehen, welches verschiedene Künste gleichsam vereint, können dabei gemacht werden. Dies soll im Folgenden durch einen knappen Umriss des damaligen avantgardistischen Theaterverständnisses belegt werden.

⁴⁷³ Vgl. Jean Tinguely/Lukas Burckhardt. „Begegnungen mit Jean Tinguely“. *Jean Tinguely*. Kat. 1987. ebd. (Anm. 404). S. o.A.

⁴⁷⁴ Jean Tinguely. „Kunst ist Revolte“. National-Zeitung Basel (13.10.1967). *Méta*. ebd. (Anm. 1). S. 326.

5.2. Von der antinaturalistischen Reformidee zum abstrakt-mechanischen, irrationalen Bühnengeschehen. Inwieweit fußen Tinguelys Bühnenvisionen auf diesen Voraussetzungen?

Für das antinaturalistische Theaterverständnis am Anfang des 20. Jahrhunderts kann, wie bereits angedeutet (vgl. Kap. 3.2), die sich stetig entwickelnde Massengesellschaft als ausschlaggebend betrachtet werden, die die Idee des autonomen Individuums, wie sie in der Philosophie und in der Kunst des bürgerlichen Zeitalters noch propagiert wurde, für obsolet erklärte. Zudem erweckte der rasante technische Fortschritt Zweifel an der rationalen Erfassbarkeit der Welt, was sich wiederum in einer allgemeinen Sprachskepsis äußerte. Nicht nur Nietzsche stellte in seinen „vierten unzeitgemäßen Betrachtungen“ die Unfähigkeit zu Kommunikation fest⁴⁷⁵. Auch Hugo von Hofmannsthal sollte zu Beginn des 20. Jahrhunderts in seinem „Chandos-Brief“ seine Bedenken gegenüber der Sprache als Mittel zum Ausdruck von Empfindungen äußern⁴⁷⁶.

In diesem Sinne konnte auch das bürgerliche Theaterverständnis, indem das einzelne Individuum, der bürgerliche Held, mittels Sprache auf rationalem Wege seine Interessen darstellte⁴⁷⁷, keine Gültigkeit mehr finden.

Somit gilt es, die damalige Theaterreform, in ihrem Rückgriff auf vor- und außerliterarische Theaterformen auch als Protest gegen die Vereinnahmung der Künste durch bürgerliche Ideale zu verstehen, wobei dies für alle Künste konstatiert werden kann, die nunmehr danach strebten, sich von ihrer Funktion als Nachahmung der äußeren Realität zu befreien und folglich die ihnen eigene Wirklichkeit durch die ihnen eigene Mittel zum Inhalt ihrer Auseinandersetzung machten. Für das Theater bedeutete dieses Autonomisierungsbestreben eine Art „Retheatralisierung“ und damit vor allem den Verzicht auf eine naturalistische Gestaltung des Bühnenbildes, sowie den Versuch, sich von dem Primat der Literatur zu befreien, da das Theater nun vorwiegend als eine Kunstform betrachtet wurde, die durch Darstellung, Bewegung zu charakterisieren sei. Somit stellte es wie auch die bildende Kunst, nicht mehr ein Abbild der äußeren Wirklichkeit dar, sondern wurde vielmehr zu ihrem utopisch fiktiven Gegenbild.⁴⁷⁸

⁴⁷⁵ Vgl. Friedrich Nietzsche, „Unzeitgemäße Betrachtungen: IV: Richard Wagner in Bayreuth“, Ders. *Sämtliche Werke: Kritische Betrachtungen in 15 Bänden*. Bd. 1. *Die Geburt der Tragödie: Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV: Nachgelassene Schriften 1870-1873*. Hg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Neuausgabe: München: dt. Taschenbuch Verlag. 1999. S. 455.

⁴⁷⁶ Vgl. Hugo von Hofmannsthal, „Ein Brief“ (22.9.1603). *Gesammelte Werke in Einzelausgaben: Prosa II*. Hg. Herbert Steiner. Frankfurt/ Main: S. Fischer. 1951. S. 22.

⁴⁷⁷ Vgl. Uta Grund, *Zwischen den Künsten*. ebd. (Anm. 266). S. 15.

⁴⁷⁸ Vgl. bsw. Peter Simhandl, *Theatergeschichte in einem Band*. Berlin: Henschel. 1996. S. 338/339; Vgl. ebs. Kay Kirchmann, „Bühnenkonzepte der Moderne: Aspekte der Theater- und Tanzreformen zur Zeit Oskar

Parallel sollten aber auch die einzelnen Künste aus ihrem jeweils separaten und spezialisierten Dasein befreit werden und, an Wagners Idee des Gesamtkunstwerks anknüpfend, über ihre Grenzen hinaus zu einer Synthese verbunden werden, was vor allem für die per se schon synthetische Gattung Theater galt, welche nun ihren eigenen Gesetzen folgend ein autonomes Kunstwerk von einheitlicher Wirkung darstellen sollte, wo alle hier zusammenkommenden Künste gleichwertig seien⁴⁷⁹. Allen voran waren es Adolphe Appia und Edward Gordon Craig, welche mit ihren neuen Theateranschauungen einen starken Einfluss auf die diesbezüglichen Konzepte der modernen Avantgarden hatten, an deren Theaterauffassungen Tinguelys Bühnenprojekte durchaus erinnern.

Appia forderte in besonderem Maße die Aufwertung des nicht-literarischen Theaters, welches er in seiner 1890 entstandenen Hauptschrift „Die Musik und die Inszenierung“ durch seine Konstruktion eines Wort-Tondramas abzulösen versuchte.⁴⁸⁰ Im Folgenden wurde bei ihm die Musik zur Hauptkomponente, die, alle anderen Bühnenelemente in sich vereinend, die einheitliche Wirkung der Inszenierung garantieren sollte.⁴⁸¹ Damit musste sich auch der Schauspieler, von dem Appia eine antindividualistische, antipsychologisierende, sich an den Rhythmus der Musik richtende, Darstellung forderte, damit begnügen, ein singender, tanzender Teil des Ganzen zu werden.⁴⁸² Um die äußere Wirkung zu vervollkommen, forderte Appia weiters die Abschaffung der Kulissen zu Gunsten eines dreidimensionalen Raumaufbaus, der mit der Dreidimensionalität der Darsteller konform gehen würde.⁴⁸³ Zudem befreite er das Licht von seiner Funktion, lediglich die Kulissen zu erhellen und ließ es zu einem selbständigen Handlungs- und Ausdrucksträger werden.⁴⁸⁴

Wie Appia war es Edward Gordon Craig, der, davon überzeugt, dass es hinter der mit den Sinnen wahrnehmbaren Wirklichkeit eine andere verborgene Welt gebe, eine antinaturalistische Theaterreform forderte und somit vergleichbare Ideen hegte. Dabei wurde, was bei Appia die Musik übernehmen sollte, bei Craig zur Aufgabe des alle Bühnenelemente vereinenden

Schlemmers“. *Oskar Schlemmer: Tanz: Theater: Bühne*. ebd. (Anm. 68). S. 78-79. Siehe dazu auch: Uta Grund. *Zwischen den Künsten*. ebd. (Anm. 266) und Thomas Schober. *Das Theater der Maler*. Stuttgart. 1993.

⁴⁷⁹ Vgl. Kay Kirchmann. ebd. S. 78; Vgl. ebs. Peter Simhandel. ebd. S. 339.

⁴⁸⁰ Vgl. Adolphe Appia. *Die Musik und die Inszenierung*. München: F. Bruckmann. 1899. S. 22.

⁴⁸¹ Vgl. ebd. S. 33.

⁴⁸² Vgl. ebd. S. 26-53. Insb. S. 27/28 u. 53/37/39 u. 41/46.

⁴⁸³ Vgl. ebd. S. 53-71.

⁴⁸⁴ Vgl. ebd. S. 47- 90. Insb. S. 74.

Regisseurs, der dafür verantwortlich war, eine einheitliche, stimmungsvolle Atmosphäre durch seine Inszenierung heraufzubeschwören.

„Nein, die Kunst des Theaters ist[...] die Gesamtheit der Elemente, aus denen diese einzelnen Bereiche zusammengesetzt sind. Sie besteht aus der Bewegung, die der Geist der Schauspielkunst ist, aus den Worten, die den Körper des Stückes bilden, aus Linie und Farbe, welche die Seele der Szenerie sind, und aus dem Rhythmus, der das Wesen des Tanzes ist“⁴⁸⁵

All diese Elemente sollten nun unter den Händen des Regisseurs zu einem harmonischen Ganzen verbunden werden, wobei die Auffassung der Bühne als Raum, sowie der gestaltenden Funktion des Lichtes für Craig von ebenso großer Bedeutung waren wie für Appia.⁴⁸⁶ Als weit schwieriger erwies sich ihm der Umgang mit dem Drama und der Schauspielkunst, wobei diesbezügliche Erläuterungen Craigs bereits erkennen lassen, wie sehr er das Theater als weitgehend optische, von Bewegung getragene Kunstform begriff. „Die Kunst des Theaters ist entstanden aus Bewegung, Gebärde und Tanz.“⁴⁸⁷

In diesem Sinne spielte Craig auch mit dem Gedanken, das Stück, sowie den Stückeschreiber vom Theater zu weisen, da Worte und Musik einerseits den feinen Augensinn des Zuschauers verwirren würden⁴⁸⁸ und andererseits eine Aufführung des Stückes der Phantasie, die beim Lesen entsteht, lediglich schade und dadurch das Stück im Theater nur verlieren könnte.⁴⁸⁹ So schwärmte Craig für sein „Theater der Zukunft“, dass einmal die Zeit käme, da der Regisseur auf das Stück verzichten könne und sich seine eigene Vorlage schaffe.⁴⁹⁰ Noch aber war diese Zeit nicht gekommen und so hätte wohl nur der Dramatiker als Sohn des Tänzers ein Anrecht auf das Theater, denn das Drama sei ausschließlich dazu da, auf der Bühne gesehen und folglich nicht nur gelesen zu werden und das Publikum wiederum käme ja gerade in das Theater, um das Stück zu sehen und nicht nur zu hören.⁴⁹¹

⁴⁸⁵ Edward Gordon Craig. „Die Kunst des Theaters: Der erste Dialog“ (Berlin 1905). Ders. *Über die Kunst des Theaters*. Nach der Originalausgabe von 1911 übertragen und hrsg. von Elisabeth Weber und Dietrich Kreidt. 11. Aufl. Berlin: Gerhardt. 1970. S. 101.

⁴⁸⁶ Vgl. ebd. Insb. S. 110-118; Vgl. ebs. Edward Gordon Craig. „Die Künstler des Theaters der Zukunft“ (Florenz 1907). ebd. (Anm. 485) Insb. S. 28-43.

⁴⁸⁷ Edward Gordon Craig. „Die Kunst des Theaters: Der erste Dialog“ (Berlin 1905). ebd. (Anm. 485) S. 102.

⁴⁸⁸ Vgl. Edward Gordon Craig. „Stücke und Stückeschreiber: Malerei und Maler auf dem Theater“ (The Mask, 1908). ebd. (Anm. 485). S. 87.

⁴⁸⁹ Vgl. ebd. S. 89.

⁴⁹⁰ Vgl. Edward Gordon Craig. „Die Künstler des Theaters der Zukunft“ (Florenz 1907). ebd. (Anm. 485) S. 49.

⁴⁹¹ Vgl. Edward Gordon Craig. „Die Kunst des Theaters: Der erste Dialog“ (Berlin 1905). ebd. (Anm. 485). S. 102/103.

„Ein Stück ist nicht mehr das vollkommene Gleichgewicht von Bewegung, Wort, Tanz und Dekoration, sondern besteht entweder nur aus Worten, oder nur aus Ausstattung.“⁴⁹²

Dies zu ändern forderte auch Craig vom Schauspieler eine unnatürliche, entpsychologisierte Darstellung. Dessen Bewegungen müssten auf das Stück ausgerichtet sein, um eine harmonische Einheit des Ganzen zu erwecken und somit dürfe er nicht seinen eigenen Gedanken zur Vorlage folgen. Die Marionette, die Craig ähnlich Kleist als Verkörperung von Grazie und Anmut, sowie dem Göttlichen schlechthin sah, sollte dabei als Vorbild dienen.⁴⁹³ Sie war es auch, durch welche, in Craigs utopischem Konstrukt eines Theaters der Zukunft, der Darsteller ersetzt werden sollte.

„Der Schauspieler muss das Theater räumen, und seinen Platz wird die unbelebte Figur einnehmen – wir nennen sie die Über-Marionette, bis sie sich selbst einen besseren Namen erworben hat.“⁴⁹⁴

Der literarischen Vorlage kaum einen Wert beimessend und das Theater vorwiegend als Kunst der Bewegung auffassend, gewannen auch die Bühnenarchitektur, sowie Gegenstände in Craigs Visionen zunehmend Bedeutung. So kreierte er bereits 1905 „Die Treppe“, wo die Architektur den Hauptakteur bildet, deren Handlung durch die auftretenden Personen und das sich stets verändernde Licht immer wieder neue Bedeutung gewann.⁴⁹⁵ Folglich verfolgte Craig die Idee einer beweglichen Bühnenarchitektur und so entstanden 1907 seine Skizzen zur im Nachhinein benannten „Screen“, wo er den technischen Fortschritt nutzte, um die architektonischen Elemente, die „cubes“, mechanisch in Bewegung zu setzen und sie damit gleichsam zum Tanzen zu bringen.⁴⁹⁶ Durch diesen Entwurf sieht sich bereits Denis Bablet dazu veranlasst, von einer „cinétique scénique“⁴⁹⁷ zu sprechen und auch Frank Popper bemerkt, dass Craigs allgemeiner Umgang mit Licht und Bewegung auf der Bühne als direkter Vorläufer der kinetischen Kunst betrachtet werden kann.⁴⁹⁸ Über beide Ausführungen geht Uta Grund hinaus, indem sie bemerkt, dass die Bezeichnung „szenische Kinetik“ zu einseitig sei, da sie einzig den theaterhistorischen Kontext unterstreiche. Außerdem erfülle Craig, indem er, über die virtuelle Bewegung des Lichtes hinausgehend, sich auch der mechanischen Bewegung von Objekten im Raum bediene, die von Popper aufgestellten Kriterien der kinetischen Kunst und könne damit nicht nur als deren

⁴⁹² Ebd. S. 104.

⁴⁹³ Vgl. ebd. S.120; Vgl. ebs. Edward Gordon Craig. „Der Schauspieler und die Übermarionette“ (Florenz 1907). ebd. (Anm.485). S. 67.

⁴⁹⁴ Edward Gordon Craig. S. 66.

⁴⁹⁵ Vgl. Peter Simhandl. *Theatergeschichte in einem Band*. ebd. (Anm. 478). S. 346.

⁴⁹⁶ Vgl. Uta Grund. *Zwischen den Künsten*. ebd. (Anm. 266). S.206.

⁴⁹⁷ Vgl. Denis Bablet. *Edward Gordon Craig*. Paris: L'Arche. 1962. S. 151.

⁴⁹⁸ Vgl. Frank Popper. *Die Kinetische Kunst*. ebd. (Anm. 211). S. 62.

Vorläufer betrachtet werden.⁴⁹⁹ In diesem Sinne zeigt sich erneut, wie nahe, insbesondere seit den Theaterkonzeptionen zu Beginn des 20. Jahrhunderts, Theater und kinetische Kunst beieinander liegen.

So werden bei Appia, wie bei Craig der Raum und die Gegenstände zu wichtigen Aktionsträgern innerhalb des Bühnengeschehens, während der menschliche Darsteller als Hauptakteur zunehmend zurücktritt. Im Weiteren sollten ihre Theaterkonzepte entscheidenden Einfluss auf die Theatermoderne am Anfang des 20. Jahrhunderts haben. Dabei lässt sich insofern von einer, die einzelnen Avantgardeströme zusammenfassenden „Theatermoderne“ sprechen, als alle damaligen Strömungen, trotz ihrer differierenden Intentionen, in Bezug auf das Theater, vergleichbare Visionen verfolgten. Daher lässt sich Kay Kirchmann zufolge, die Theaterreform innerhalb der Moderne, als „relativ homogene Bewegung“⁵⁰⁰ betrachten, wobei der zunehmende technische Fortschritt als Hilfe diente, die Ansätze Craigs und Appias in Richtung eines vorwiegend von Bewegung bestimmten abstrakt-mechanischen Theaters weiterzuentwickeln, das die damalige Faszination am technischen Fortschritt und den Wunsch, diesen dem Menschen näher zu bringen, ebenso spiegelt, wie das Aufbegehren gegen ehemalige bürgerliche und individuell ausgerichtete Kunst- und damit auch Theatervorstellungen. Letzteres, unter Anderem, durch den Einbezug von in bourgeois Kreisen als nicht „bühnenfähig“ bezeichneten Darstellungsformen wie: Commedia dell'arte, Zirkus, Variété, und Marionetten- und Maskentheater fernöstlicher Schauspiele.⁵⁰¹ Dieses Vorgehen, sowie der damalige Umgang mit dem Verhältnis Mensch – Maschine auf der Bühne, scheint in Bezug auf Tinguelys Bühnenkonzepte besonders interessant.

In einer, wie Kay Kirchmann beschreibt, „Überreaktion“ gegenüber bürgerlicher Theaterauffassungen, spielte man auch noch in den avantgardistischen Theaterkonzepten, wo Mechanisierung und Abstraktion, so Schlemmer⁵⁰², die Zeichen der Zeit spiegeln sollten, mit dem Gedanken den Schauspieler von der Bühne zu verweisen.

⁴⁹⁹ Vgl. Uta Grund, *Zwischen den Künsten*. ebd. (Anm. 266). S. 211/212.

⁵⁰⁰ Kay Kirchmann, „Bühnenkonzepte der Moderne: Aspekte der Theater- und Tanzreformen zur Zeit Oskar Schlemmers“. *Oskar Schlemmer: Tanz: Theater: Bühne*. ebd. (Anm. 68) S. 74.

⁵⁰¹ Vgl. ebd. S. 85/86.

⁵⁰² Vgl. Oskar Schlemmer: „Mensch und Kunstfigur“ (1925). *Oskar Schlemmer: Tanz: Theater: Bühne*. Katalog. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (30.7. - 16.10.1994), Kunsthalle Wien (11.11.1994 - 29.1.1995), Spengler Museen, Hannover (19.2. - 21.5.1995) u. Bühnen Archiv Oskar Schlemmer. Hg. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Red: Maria Müller. Düsseldorf: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen; Ostfildern – Ruit bei Stuttgart: Gerd Hatje. 1994. S. 316.

Prampolini beispielsweise spricht in seinem Manifest zur „Futuristischen Bühnenbildnerei und Choreographie“ (1915) davon, ihn durch „Gasschauspieler“⁵⁰³ zu ersetzen und Léger verkündete noch 1924, „[...] das kleine Menschlein unauffällig von der Bühne verschwinden zu lassen [...]“⁵⁰⁴ und es durch Dinge zu ersetzen. Eine Haltung, die auch Lázló Moholy-Nagy, in der Überzeugung, dass die industrielle Welt die Realität des Jahrhunderts darstelle, noch in seiner „Mechanischen Exzentrik“ von 1924/25 vertritt, wo er sich ebenso gegen die Literatur und den Schauspieler, in dessen psychologisierender Darstellung am Theater verwehrt.⁵⁰⁵

Mechanisch bewegte Objekte und Marionetten als kontrollierbare und besser in die restliche Bühnenatmosphäre zu integrierende Elemente sollten folglich in den Träumen der Avantgardisten den individuellen, sich stets von der Bühne abhebenden Schauspieler ersetzen, wobei die technikbegeisterten Futuristen wohl die ersten und kühnsten Experimente vollführten. Giacomo Balla beispielsweise gestaltete bereits 1917 eine vollkommen abstrakt-mechanische Visualisierung von Igor Strawinskys fünf minütiger Komposition „Fuochi d'artificio“.⁵⁰⁶ Ähnlich mechanisch konzipierte Fortunato Depero seine „Plastischen Tänze“ (1918), wo sich lediglich roboterhafte Marionetten, als „Arte facte“⁵⁰⁷ bewegen sollten (vgl. Abb. 38⁵⁰⁸) und der Pilot Fedele Azari präsentierte 1918 seinen Traum eines „futuristischen Flugtheaters“.⁵⁰⁹

Auch der Ungar Vilmos Huzár, Mitglied der holländischen „De Stijl“ Bewegung, visionierte ein „Gestaltendes Schauspiel“ (1920-1921), in welchem er das Credo der Gruppe zu veranschaulichen suchte, wie es Piet Mondrian in seinen Schriften formulierte: die Kunst vom Unbestimmten zum Bestimmten zu führen,⁵¹⁰ um das Mißverhältnis zwischen den einzelnen

⁵⁰³ Gemeint waren aus Elektrizität in Verbindung mit gefärbtem Gas produzierte Formen, die er in Beziehung zu Farben, Formen, Licht und Geräuschen, sowie dem Raum stellen wollte. Vgl. Enrico Prampolini: „Futuristische Bühnenbildnerei und Choreographie“ (1915). *Bühne und bildende Kunst im Futurismus*. ebd. (Anm. 63). S. 378.

⁵⁰⁴ Fernand Léger. „Das Schauspiel: Licht, Farbe, bewegliches Bild und Gegenstandsszene“ (1924). Ders. *Mensch Maschine Malerei: Aufsätze und Schriften zur Kunst*. Übersetzt und eingeleitet von Robert Füglistner. Lizenzausgabe. Bern: Benteli. 1971. S. 157.

⁵⁰⁵ Vgl. Lázló Moholy-Nagy. „Mechanische Exzentrik“. Aus einem gleichnamigen Bauhaus – Sonderdruck (1924/25). *Kunst auf der Bühne: Les Grands Spectacles II*. Katalog. Museum der Moderne, Salzburg (22. 7 - 8.9.2006.). Hg. von Eleonora Louis und Toni Stoss/Museum der Moderne. Salzburg: Museum der Moderne. 2006. S. 125.

⁵⁰⁶ Vgl. Denis Bablet. „Der Anteil des Malers“. *Die Maler und das Theater im 20. Jahrhundert*. Katalog. Schirn Kunsthalle Frankfurt (1.3. - 19.5.1986). Hg. Erika Billeter u. Schirn Kunsthalle Frankfurt. Red.: Erika Billeter. Frankfurt/Main: Schirn Kunsthalle. 1986. S. 17.

⁵⁰⁷ Vgl. Angelika Herbert-Muthesius. *Bühne und bildende Kunst im Futurismus*. ebd. (Anm. 63). S. 188.

⁵⁰⁸ Abb. 38: Fortunato Depero. Szenenentwurf zu „Plastische Tänze“, 1918. aus: Peter Simhandl (Hg.). *Bildertheater*. ebd. (Anm. 257). S. 51. Abb. 19.

⁵⁰⁹ Vgl. Peter Simhandl (Hg.). *Bildertheater*. ebd. (Anm. 257). S. 50.

⁵¹⁰ Vgl. Piet Mondrian. „Das Bestimmte und das Unbestimmte: (Ergänzungen zu: Die neue Gestaltung in der Malerei)“. *Mondrian und De Stijl*. Hg. Hans L.C. Jaffé. Köln: DuMont Schauberg. 1967. S. 101-105. Insb. S. 105.

natürlichen Erscheinungen und dem Bestimmten, dem Allgemeinen, dem Universellen zu lösen, aus welchem in der Kunst wie im Leben die Tragik des Menschen entstehe.⁵¹¹ Huzár visionierte demnach ein elektromechanisch oder farb-kinematographisch aufführbares abstraktes Schauspiel, welches in einfacher Form auch mit Marionetten durchführbar wäre.⁵¹²(vgl. Abb. 39⁵¹³) Piet Mondrian selbst entwarf ein Modell zu Michel Seuphors Stück „L'Ephémère est éternel“(1926), bei denen die Menschen hinter der Bühne sprechen sollten, wobei es zu keiner Realisierung kam.⁵¹⁴



Abbildung 38: Fortunato Depero, Szenenentwurf zu „Plastische Tänze“, 1918



Abbildung 39: Vilmoz Huzár, Interieur-Entwurf zu „Gestaltendes Schauspiel“, 1920-1921.

Abgesehen von den technikbegeisterten Futuristen, oder den fortschrittsgläubigen Konstruktivsten, bekundete auch Kandinsky zehn Jahre nach seinen ersten Bühnenkompositionen (ca.1908/09-1914), in denen er ebenfalls weitgehend auf einen kausalogischen Handlungsablauf, sowie den Sprachgebrauch in diesem Sinne verzichtete⁵¹⁵, in seiner am Bauhaus entstandenen Schrift „Über die abstrakte Bühnensynthese“ (1923) sein Verständnis gegenüber der allgemeinen Faszination an Zirkus, Varieté und Kino angesichts des Niedergangs des Theaters, welches zunehmend erstarre.⁵¹⁶ Er selbst schwärmte von einem dynamischen, reinen Theater, welches über die Verbindung der abstrakten Klänge von „[...] der Malerei –

⁵¹¹ Vgl. Piet Mondrian. „Die Neue Gestaltung in der Malerei“. *Mondrian und De Stijl*. ebd. S. 36-81. Insb. S. 73/74.

⁵¹² Vgl. Vilmoz Huzár. „Kurze technische Erklärung zu 'Gestaltenden Schauspiel': Komposition 1920-1921“ (1921). *Mondrian und De Stijl*. ebd. S. 139/140. Insb. S. 139.

⁵¹³ Abb. 39: Vilmoz Huzár. Interieur-Entwurf zu „Gestaltendes Schauspiel“, 1920-1921. aus: Hans L.C. Jaffé (Hg.). *Mondrian und De Stijl*. ebd. (Anm. 510). S. 140.

⁵¹⁴ Vgl. Henning Rischbieter. „Kandinsky, Toeber-Arp, Klee, Moholy-Nagy, Mondrian“. *Bühne und Bildende Kunst im XX Jahrhundert*. ebd. (Anm. 269). S. 140.

⁵¹⁵ Vgl. Wassily Kandinsky. „Über Bühnenkomposition“. Beitezt zur Veröffentlichung von 'Der Gelbe Klang' im Almanach „Der blaue Reiter“ (1912). Ders. *Über das Theater = Du théâtre*. Hg. Jessica Boissel unter Mitarbeit von Jean Claude Mercadé. Übersetzt von Jeanne Etoré. Köln: DuMont. 1998. S. 174. In seiner Bühnenkomposition 'Der Gelbe Klang' (1908-1912) heißt es, ähnlich wie bei Craig. „Die Menschen sind wie Gliederpuppen [...]“. Vgl. „Der Gelbe Klang“. Ders. *Über das Theater*. ebd. S. 80.

⁵¹⁶ Vgl. Wassily Kandinsky. „Über die abstrakte Bühnensynthese“ (1923). Ders. *Über das Theater*. ebd. S. 282.

Farbe“, 2. der Musik – Klang, 3. dem Tanz – Bewegung [...]“⁵¹⁷ und der Architektur entstehe. Ein Gesamtkunstwerk aus innerer Notwendigkeit, wo ein absolutes Gleichgewicht zwischen den einzelnen Bühnenelementen herrschen sollte. Folglich gestaltete er eine abstrakte Inszenierung von Musorgskys „Bilder einer Ausstellung“ (1928), deren Hauptmittel er selbst als: Formen selbst, Farben auf den Formen und Beleuchtungsfarbe (Spiel des farbigen Lichts) definierte. Der menschliche Akteur war hier wohl nicht vorgesehen, wobei Kandinsky bemerkte, dass er in zwei Bildern nicht auf Tänzer verzichten konnte.⁵¹⁸

Tatsächlich war der Mensch nicht so leicht von der Bühne zu verdrängen und so versuchte man, wie Craig es bereits voraussah,⁵¹⁹ mit Masken und Kostümen zu arbeiten, wobei dem Akteur dahinter lediglich eingeschränkte und weitgehend mechanisch wirkende Bewegungsmöglichkeiten gegeben waren, um ihm damit seinem individuellen Charakter zu nehmen.⁵²⁰ „[...] the subjectivity of expression, and the gesture of the actor in a coloured stage environment are therefore eliminated [...]“⁵²¹

Dabei entstanden allerorten mannigfaltige Experimente, wo der menschliche Darsteller weitgehend hinter Masken und Kostümen verschwand. Allen Anfang machte bereits Malewitsch mit seiner Ausstattung zu Kruschenychs futuristischer Oper „Sieg über die Sonne“ (1913), in welcher Pappdeckelkostüme den Handelnden nur Bewegungen parallel oder im rechten Winkel zur Bühnenrampe ermöglichten. (vgl. bsw. Abb. 40⁵²²) Léger schuf zur Inszenierung des Balletts „Scating Rink“ (1922) Kostüme, die den menschlichen Körper geometrisch stilisierten und so die Tänzer mit dem Bühnenbild vereinen sollten, was bereits der Entwurf seines Vorhangs verdeutlicht. (vgl. Abb. 41⁵²³)

⁵¹⁷ Wassily Kandinsky. ebd. S. 286.

⁵¹⁸ Vgl. Wassily Kandinsky. „Bilder einer Ausstellung“ (1928). *Bühne und Bildende Kunst im XX Jahrhundert*. ebd. (Anm. 269). S. 151.

⁵¹⁹ Vgl. Edward Gordon Craig. „Die Künstler des Theaters der Zukunft“ (Florenz 1907). Ders. *Über das Theater*. ebd. (Anm. 485). S. 21.

⁵²⁰ Vgl. bsw. Fernand Léger. „Das Schauspiel: Licht, Farbe, bewegliches Bild und Gegenstandsszene“ (1924). Ders. *Mensch Maschine Malerei*. ebd. (Anm. 504). S. 155; Vgl. ebs. Oskar Schlemmer. „Mensch und Kunstfigur“ (1925). *Oskar Schlemmer: Tanz: Theater: Bühne*. ebd. (Anm. 502). S. 318-320.

⁵²¹ Lázló Moholy-Nagy „Theater, Cirkus, Variety: The Coming Theater of Totality“ (1925). *The Theater of the Bauhaus: O. Schlemmer: L. Moholy-Nagy: F. Molnar*. Mit einer Einleitung hrsg. von Walter Gropius. Übersetzt von Arthur S. Wesinger. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press. 1961. S. 67.

⁵²² Abb. 40: Kasimir Malewitsch. *Aufmerksamer Arbeiter*. Figurine zu „Sieg über die Sonne“ von Alexander Krutschonych und Michail Matjuschin. Luna Park Theater, St. Petersburg, 1913. aus: Pia Müller-Tram; Katharina Sykora (Hg.). *Puppen, Körper, Automaten: Phantasmen der Moderne*. ebd.. (Anm. 238). S. 343.

⁵²³ Abb. 41: Fernand Léger: Vorhangentwurf zu „Skating Rink“ von Athur Hongger. Ballets Suédois, 1922. aus: Peter Simhandl. (Hg.). *Bildertheater*. ebd. (Anm. 257). S. 69. Abb. 33.



Abbildung 40: Kasimir Malewitsch. Aufmerksamster Arbeiter. Figurine zu „Sieg über die Sonne“, 1913



Abbildung 41: Fernand Léger: Vorhangentwurf zu „Skating Rink“, 1922

Oskar Schlemmers „Triadisches Ballett“ (1922 uraufgeführt) kann unter diesem Aspekt natürlich ebenso wenig ausgelassen werden, wie die zahlreichen Bühnenentwürfe seiner Schüler, bei welchen der menschliche Darsteller fortwährend hinter tragbaren Formen, Kostümen und Masken verschwand (vgl. Abb. 42,43 u. 44⁵²⁴). Interessant scheint allerdings, dass auch in den absurden Aktionen der Dadaisten Masken und steife, den Körper entstellende Kostüme zu finden waren (vgl. Abb. 45)⁵²⁵, wobei bei all diesen Experimenten stets die in ihren Schriften gewünschte Nähe zu Commedia dell'arte, Zirkus, und Varité, sowie außereuropäischen Schauspielen zu konstatieren ist.

Durch die Aufwertung von Masken, Kostümen und der gegenständlichen Welt allgemein, wurden diese Elemente zunehmend zu selbständigen Ausdrucksträgern.⁵²⁶ „Die eigentlichen Protagonisten sind Leinwände, Pappflächen und Rhythmen – ein skulpturales Theater[...]⁵²⁷

⁵²⁴ Abb. 42: Oskar Schlemmer. Kostüme für das „Triadische Ballett“ als Teil der Revue „Wieder Metropol“. Metropol Theater, Berlin, 1926; Abb. 43: Kurt Schmidt. Entwürfe für das „Mechanische Ballett“, 1923; Abb. 44: Xanti Schawinsky. Bühnen- und Kostümentwurf zu „Circus“, Szene „Dompteur und Untier“, 1924. aus: Jeannin Fiedler; Peter Feierabend (Hg.). *Bauhaus*. Köln: Könemann. 1999. S. 542, 538 u. 539.

⁵²⁵ Abb. 45: Tristan Tzara. „Coeur à graz“, Paris 1923. Kostüme: Sonja Delaunay. aus: Louis, Eleonora; Stoss, Toni (Hg.): *Oskar Schlemmer: Tanz: Theater: Bühne*. ebd. (Anm. 68). S. 83.

⁵²⁶ Vgl. unter diesem Aspekt auch Wassily Federow. „Konstruktivismus“ (Auszüge seiner Schrift von 1924). *Bildertheater*. ebd. (Anm. 257). S. 63.

⁵²⁷ Arnd Wesemann, „Die Bauhausbühne“. *Bauhaus*. ebd. (Anm. 524) S.540.



Abbildung 42: Oskar Schlemmer. Kostüme für das „Triadische Ballett“, Metropol Theater, Berlin, 1926



Abbildung 43: Kurt Schmidt. Entwürfe für das „Mechanische Ballett“, 1923



Abbildung 44: Xanti Schawinsky. Bühnen- und Kostümentwurf zu „Circus“, Szene „Dompteur und Untier“, 1924



Abbildung 45: Tristan Tzara. „Coeur à graz“, Paris 1923. Kostüme: Sonja Delaunay.

Der Mensch selbst nahm immer mehr die Position eines Mechanikers ein, der hinter den Kostümen versteckt, oder als Leiter zwischen Maschinen diese koordinierte, wie es auch Lissitzkys Figurenmappe zur *Elektromechnischen Schau* (1923) nach der Oper „Sieg über die Sonne“ zeigt. Hier leitet der sich zwischen den elektomechanisch bewegbaren, abstrakten Spielkörpern befindende Mensch, dieselben. (vgl. Abb. 46⁵²⁸) (vgl. ähnliche Intentionen bei Oskar Schlemmer „Das figurale Kabinett“ (1922))

⁵²⁸ Abb. 46: El Lissitzky. Neuer, elektromechanische Figur aus der Figurenmappe zu „Sieg über die Sonne“, 1923. aus: Pia Müller-Tram; Katharina Skora (Hg.). *Puppen, Körper, Automaten: Phantasmen der Moderne*. ebd. (Anm. 238). S. 351.

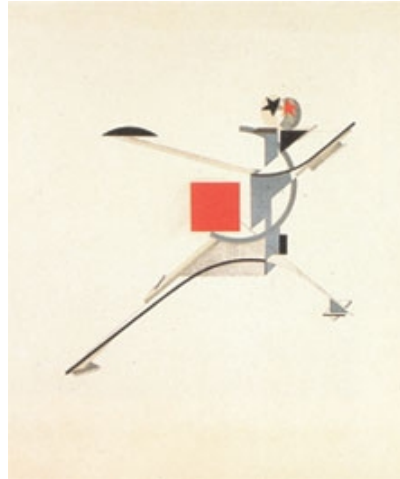


Abbildung 46: El Lissitzky. Neuer, elektromechanische Figur aus der Figurinenmappe zu „Sieg über die Sonne“, 1923.

Wichtig schien allen eine Dynamisierung des durch Bewegung definierten Bühnengeschehens, mittels der neuen technischen Möglichkeiten, wobei diesbezüglich auch das Kino als Vorbild diente⁵²⁹. Dieses wurde nun auch in das Bühnengeschehen miteinbezogen, was insbesondere für die Theaterinszenierungen der russischen Konstruktivisten galt. (vgl. „Die Erde bäumt sich“. Regie: Wsewolod Meyerhold)

In diesem Sinne sollten im Zeichen der Zeit stehende Gesamtkunstwerke entwickelt werden, in welchen alle Bühnenelemente gleichwertig seien, was bedeutete, dass auch der Mensch lediglich einen Teil des Ganzen bilde.⁵³⁰ So bemerkte Tatlin zu seiner Ausstattung von Welimir Chlebnikows „Zangesi“ (1923), dass Maschinen, Personen und Scheinwerfer gleichberechtigte Spielpartner seien.⁵³¹

⁵²⁹ Vgl. Wassily Ferderow „Konstruktivismus“ (Auszüge seiner Schrift von 1924). *Bildertheater*. ebd. (Anm. 257). S. 63; Vgl. ebs. Fernand Léger. „Das Schauspiel: Licht, Farbe, bewegliches Bild und Gegenstandsszene“ (1924). Ders. *Mensch Maschine Malerei*. ebd. (Anm. 504). Insb. S. 160; Vgl. ebs. Lázló Moholy-Nagy „Theater, Cirkus, Variety: The Coming Theater of Totality“ (1925). *The Theater of The Bauhaus*. ebd. (Anm. 521). S. 54-70. Insb. S. 67.

⁵³⁰ Vgl. Lázló Moholy-Nagy. „Theater, Cirkus, Vatriety: The Coming Theater of Totality“ (1925). *The Theater of The Bauhaus*. ebd. (Anm. 521). S. 60; Vgl. ebs. Fernand Léger. „Das Schauspiel: Licht, Farbe, bewegliches Bild und Gegenstandsszene“ (1924). Ders. *Mensch Maschine Malerei*. ebd. (Anm. 504). Insb. S. 155; Vgl. ebs. Oskar Schlemmer. „Mensch und Kunstfigur“ (1925). *Oskar Schlemmer: Tanz: Theater: Bühne*. ebd. (Anm. 502). S. 316-321; Vgl. ebs. Wassily Kandinsky. „Über abstrakte Bühnensynthese“ (1923). Ders. *Über das Theater*. ebd. (Anm. 515). S. 282-288. Insb. S. 286; Vgl. ebs. Kurt Schwitters „An alle Bühnen der Welt“ (1919). *Kurt Schwitters: Das literarische Werk: Manifeste und kritische Prosa in fünf Bänden*. Bd 5. Mit Nachträgen zu den Bänden 1-4. Hg. Friedhelm Lach. Köln: DuMont. 1998. S. 39-41.

⁵³¹ Vgl. Peter Simhandl (Hg.). *Bildertheater*. ebd. (Anm. 257). S. 57.

Gerade in Russland traf sich nach der Revolution 1917 das Interesse der kubofuturistischen und konstruktivistischen Künstler aller Sparten (Architekten, „Designer“, Maler und Bildhauer) an einer modernen und totalen Umweltgestaltung, an einem Aufbau einer neuen Welt für einen neuen Menschen, mit den damaligen Theatervisionen bekannter Regisseure wie Wsewolod Meyerhold und Alexander Tairov. Im Zeichen von Fortschritt und Produktion, entstand folglich eine fruchtbare Zusammenarbeit zwischen den Künstlern und jenen Regisseuren. Dabei wurde die Bühne zu einem Spielgerüst für den menschlichen Darsteller, der nicht auf ihr, sondern in und mit ihr agieren sollte, und damit wiederum einen Teil des Gesamten bildete.⁵³² Nach seiner Beschäftigung mit Pantomime, Maskentheater und Commedia dell' arte⁵³³, fernöstlichen Spielen und Film⁵³⁴, entwickelte Meyerhold, von „Taylorismus“ und „Fordismus“⁵³⁵ ausgehend, seine Biomechanik. Diese war eine rein körperliche, auf mechanische Bewegungen ausgerichtete Schauspieltheorie für den, in normaler beziehungsweise Arbeitskleidung auftretenden, Darsteller, durch das das menschliche Agieren mit den Spielgerüsten von weitgehenden Maschinencharakter verbunden wurde.⁵³⁶

Die Ablehnung des Individuellen auf der Bühne, verkörpert durch den Menschen, der in Mimik Gestik und Bewegung stets seinem individuellen Organismus sowie seiner Subjektivität im Darstellen einer Rolle ausgeliefert sei, resultierte aber nicht nur aus der damaligen Faszination des technischen Fortschritts, sondern ebenso aus der Suche nach etwas allgemein Menschlichem, wie sie sich beispielsweise in Moholy-Nagys Ausführungen zu seinem „Theater, Cirkus, Variety“ zeigt. Darin bemerkt er nach seinen Ausführungen zur „Mechanischen Exzentrik“, den menschlichen Darsteller wieder in das Bühnengeschehen zu integrierend:

⁵³² Vgl. ausführlicher dazu: Christine Hamann „Die bildenden Künstler und der Konstruktivismus am Theater“. *Die Maler und das Theater im 20. Jahrhundert*. ebd. (Anm. 506). S. 64-68; Vgl. ebs. Peter Simhandl (Hg.). *Bildertheater*. ebd. (Anm. 257). S. 56-59.

⁵³³ Vgl. Wsewolod Meyerhold. „Balgan“ Aufsatz in Meyerholds „Über das Theater“ (1912). *Texte zur Theorie des Theaters*. Hrsg. und kommentiert von Klaus Lazarovicz und Christopher Balme: Stuttgart: Reclam. 1991. S. 592-598.

⁵³⁴ Vgl. Wsewolod Meyerhold. „Der Lehrer Bubus“ Referat (1.1.1925). *Texte zur Theorie des Theaters*. ebd. S. 233-238. Insb. S. 235.

⁵³⁵ Methoden zur Verbesserung der Arbeitstechnik beziehungsweise Leistungssteigerung.

⁵³⁶ Vgl. Eleonore Louis. „Kunst auf der Bühne“. *Kunst auf der Bühne: Les Grands Spectacles II*. ebd. (Anm. 505). S. 10; Vgl. ebs. Kay Kirchmann. „Bühnenkonzepte der Moderne: Aspekte der Theater- und Tanzreformen zur Zeit Oskar Schlemmers“. *Oskar Schlemmer: Tanz: Theater: Bühne*. ebd. (Anm. 68). S. 92.; Vgl. ebs. Peter Simhandl (Hg.). *Bildertheater*. ebd. (Anm. 257). S. 58/59.

„[...]it is the task of the FUTURE ACTOR to dicover and activate that whitch is COMMON to all men“⁵³⁷

Dieses allgemein zu konstatierende Ziel, einer Verbindung zwischen Mensch und Umwelt, Mensch und Technik, zwischen dem Organischen und dem Mechanischen sowie dem Einzelnen und der Masse, Rationalismus und Mystizismus, welches für damalige Theaterverhältnisse durchwegs „extreme“ Lösungen hervorbrachte, wird insbesondere anhand Schlemmers Text „Mensch und Kunstfigur“ (1925) ersichtlich. In seiner Person wie seinem Werk spiegeln sich wohl am deutlichsten die beiden damals vorherrschenden Polaritäten von Technik- und Fortschrittsgläubigkeit, wie sie speziell im Futurismus und Konstruktivismus zum Vorschein kam und mystischer Weltsicht, wie sie in den 1910er Jahren insbesondere der Expressionismus vertrat, wobei das Eine das Andere eben nicht unbedingt ausschloss.⁵³⁸

Wenngleich auch Schlemmer in Auseinandersetzung mit Kleist und Craig in der Kunstfigur, auf Grund ihrer Möglichkeiten die menschlichen Bewegungen zu überschreiten, das Ideal des Schauspielers sah, wobei, die moderne Technik helfen könnte die metaphysische Seite ihrer Erscheinung zu steigern⁵³⁹, sollte er dennoch dem Menschen, als einem organischen Wesen einen besonderen Stellenwert beimessen. In diesem Sinne unterhielt Schlemmer durchaus eine positive Einstellung gegenüber der Technik, setzte aber im Gegensatz zu seinem Bauhaus-Kollegen Moholy-Nagy und seinen von den technischen Möglichkeiten faszinierten Schülern verstärkt metaphysische Akzente, bezweifelte er doch, ob ein rein mechanisches Bühnengeschehen dauerhaft faszinieren könne.

⁵³⁷ Lázló Moholy-Nagy, „Theater, Cirkus, Vatriety: The Coming Theater of Totality“ (1925). *The Theater of The Bauhaus*. ebd. (Anm. 521). S. 58; Vgl. ebs Fernand Léger. „Das Schasupiel: Licht, Farbe, bewegliches Bild und Gegenstandsszene“ (1924). Ders. *Mensch Maschine Malerei*. ebd. (Anm. 504). S. 155; Vgl. ebs. Oskar Schlemmer. „Mensch und Kunstfigur“ (1925). *Oskar Schlemmer: Tanz: Theater: Bühne*. ebd. (Anm. 502). S. 316-321.

⁵³⁸ Mondrian, Malewitsch und Kandinsky sollten ebenfalls beide Seiten in ihren Schriften einbeziehen. Vgl. dazu: Piet Mondrian. Insb. „Die Neue Gestaltung in der Malerei“ und „Die Verwirklichung des Neuen Plastizismus in ferner Zukunft und der heutigen Architektur“. *Mondrian und De Stijl*. ebd (Anm. 510); Kasimir Malewitsch. *Suprematismus-Die gegenstandslose Welt* (Anm. 71); Wassily Kandinsky. *Über das Geistige in der Kunst*. (Anm. 70)

⁵³⁹ Vgl. Oskar Schlemmer „Mensch und Kunstfigur“ (1925). *Oskar Schlemmer: Tanz: Theater: Bühne*. ebd. (Anm. 502). S. 320.

„Ein »mechanisches Ballett« habe ich nie gemacht. Sosehr es anreizen könnte automatisch mechanisch bewegte Figurinen und Szenerien zu verfertigen. Die verhältnismäßig geringe Ausbeute an räumlichen Bewegungsmöglichkeiten würden die hohen Kosten der Apparatur nicht rechtfertigen“⁵⁴⁰

In diesem Sinne diene, so Schlemmer, die Technik vielmehr zur „Erkenntnis des Unmechanisierbaren“⁵⁴¹

Unter den Dadaisten, die auf Grund des Weltkriegs um die schreckliche Seite des technischen Fortschritts wussten und daher zunächst eine weitgehend ablehnende Haltung einnahmen, machte sich allerdings Anfang der 1920er Jahre ebenso die Zeichen der Zeit, Technik und Abstraktion bemerkbar, wobei letzteres sehr gut im Vergleich von Schwitters Bühnentexten „An alle Bühnen der Welt“ (1919) und „Normalbühne Merz“ (1915) nachvollzogen werden kann.⁵⁴²

Die Impulse zur verstärkten Auseinandersetzung mit der Mechanisierung kamen bei ihnen einerseits innerhalb der Bewegung von den Prä-Dadaisten Marcel Duchamp und Francis Picabia, sowie andererseits vor allem im Berlin-Dada durch den zunehmenden Einfluss verschiedener Konstruktivisten in Deutschland.⁵⁴³ Dadaisten wie Raoul Hausmann beispielsweise zeigten Bewunderung gegenüber der russischen Revolution, und insofern beschäftigte man sich nun auch mit den Kunstauffassungen Tatlins, welcher erklärte, dass es keine Kunst mehr gäbe, da die neue Technik nunmehr die Kunst sei.

Somit spielten auch einige Dadaisten mit der positiven Idee, dass Technik und Industrie, die im Krieg von kapitalistischer Seite missbraucht worden waren, nun einen revolutionären Neubeginn bedeuten könnte.⁵⁴⁴ Vorwiegend blieb man aber skeptisch, denn noch war diese revolutionäre Zeit in Deutschland nicht eingetreten und so befanden sich die Dadaisten in ihrer Haltung zum technischen Fortschritt, wie Raoul Hausmann beschreibt, zwischen Kritik und Blick auf eine bessere Zukunft. Daher versuchten sie abermals mit den Mitteln der Satire, der Ironie und der Grotesken das die negative, lächerliche und sinnlose Seite der Technik aufzuzeigen.⁵⁴⁵

⁵⁴⁰ Oskar Schlemmer. Tagebuchnotiz. (7.1.1931). *Oskar Schlemmer: Tanz: Theater: Bühne*. ebd. (Anm. 502). S. 327.

⁵⁴¹ Oskar Schlemmer „Mensch und Kunstfigur“ (1925) *Oskar Schlemmer: Tanz: Theater: Bühne*. ebd. S. 316.

⁵⁴² Vgl. Kurt Schwitters. „An alle Bühnen der Welt“ (1919) *Kurt Schwitters: Das literarische Werk: Manifest und kritische Prosa*. ebd. (Anm. 530). S. 19-41; Vgl. ebs. Ders. „Normalbühne Merz“ (1925). ebd. S. 202-204.

⁵⁴³ Vgl. Peter Simhandl (Hg.). *Bildertheater*. ebd. (Anm. 257). S. 64.

⁵⁴⁴ Vgl. Karoline Hille. „...über den Grenzen, mitten in Nüchternheit« [...]“. *Puppen: Körper: Automaten*. ebd. (Anm. 238). S. 149.

⁵⁴⁵ Vgl. Raoul Hausmann. „Die neue Kunst“. *Bilanz der Feierlichkeit: Texte bis 1933*. Hg. Michel Erlhoff. München: Ed. Text u. Kritik. 1982. S. 179-185

So ersetzt Raoul Hausmann selbst in seinem „Kabarett zum Menschen“, dessen Seele durch einen Zettelkasten, um zu zeigen wie die Welt auch ohne Seele auskomme. „-ganz gut könnte man den Begriff Mensch als Kabarettnummer beinahe mechanisch darstellen“⁵⁴⁶

Den in Einzelteile zerfallenden menschlichen Körper thematisierte insbesondere auch Hannah Höch, die einzige Frau im Berlin Dada, in ihren Fotomontagen, wobei sie in eben dieser Manier auch Figurinen für Schwitters geplante Anti-Revue „Schlechter und besser“ (1923-1925) entwarf, welche auf bizarre und dahingehend gerade dadaistische Weise die Mechanisierung des Körpers belegen.⁵⁴⁷ Es kam allerdings zu keiner Realisierung.

Georg Grotz entwarf Skizzen zu Yvan Golls „Methusalem oder der ewige Bürger“ (1922), wobei er dieses surrealistisch anmutende Spießbürger – Porträt noch wesentlich verstärkte. Dabei ersetzte der Künstler das Gehirn des Spießbürger Sohnes, welcher eine Manager verkörpert, durch eine Schreibmaschine und sein Herz durch eine Kurbelmaschine. (vgl. Abb. 47⁵⁴⁸). Wolfgang Storch berichtet weiters von aus Pappschachteln und Kostümen gebildeten Attributen der Bourgeoisie. „[...]satirisch engagierter Dadaismus“⁵⁴⁹



Abbildung 47: George Grosz.
Felix. Figurine aus
„Methusalem oder der ewige
Bürger“ von Yvan Goll, 1920

⁵⁴⁶ Vgl. Raoul Hausmann. „Kabarett zum Menschen“. *Bilanz der Feierlichkeit*. ebd. (Anm. 545)S. 92/93.

⁵⁴⁷ Vgl. Peter Simhandl.(Hg.). *Bildertheater*. ebd. (Anm. 257).S. 65.

⁵⁴⁸ Abb. 47: George Grosz. *Felix*. Figurine aus „Methusalem oder der ewige Bürger“ von Yvan Goll, 1920. aus: Peter Simhandl (Hg.). *Bildertheater*. ebd.(Anm. 257). S. 66. Abb. 30.

⁵⁴⁹ Wolfgang Storch. „Georg Grosz – Die Bühne als Zeichenbrett“. *Bühne und Bildende Kunst im XX Jahrhundert*. ebd. (Anm. 269). S. 172.

So scheint in den Theatervisionen jener Künstler die Polarisierung, das diese ersten Jahrzehnte kennzeichnende „Paradoxon“, wie Kay Kirchmann es formuliert,⁵⁵⁰ zwischen Organischem, Dynamischem und Spontanem einerseits und strenger Abstraktion wie Konstruktion, Verwissenschaftlichung und Mystik andererseits aufgehoben, beziehungsweise kam man, was das Bühnengeschehen anbelangt, zu ähnlichen Resultaten.

Ziel blieb aber bei allen ein antibürgerliches, antindividuelles, antirationalistisches und damit weitgehend die Sprache negierendes, oder mindestens antiliterarisches Theater, welches vor allem von Dynamik geprägt war und als im Zeichen der Zeit stehendes Gesamtkunstwerk konzipiert wurde. In diesem Sinne und auf Grund der Anleihen von Darstellungsformen aus vor- und außeliterarischen Darstellungsformen, entstanden Bühnenexperimente von verstärkt spektakulären und gleichzeitig provokativen Charakter, denen Tinguelys Vorstellung totaler und revolutionärer Kunst und somit ebenso seine Bühnenkonzepte durchaus ähnlich sind.

Jean Tinguely wird in Bezug auf den Aspekt „Maschinentheater“, beziehungsweise „mechanisches Theater“, aufgrund seiner Maschinen-Objekte stets nach seinen avantgardistischen Vorgängern und deren mechanischen Bühnenspektakel allgemein genannt.⁵⁵¹ Bezieht man sich nun dezidiert auf seine Bühnenentwürfe, sind, was den Umgang mit dem Verhältnis Technik - Mensch auf der Bühne betrifft, grundlegende Unterschiede zu bemerken, die den Künstler letztendlich doch weitgehend mit den Kunst- beziehungsweise Theaterauffassungen der Dadaisten verbinden.

Zum Einen vertrat Tinguely, nach Max Stirner, die anarchistische Idee eines Kollektivs, einer Demokratie, wo jedes Individuum für sich steht⁵⁵², und in diesem Sinne versuchte er durchaus nicht den einzelnen Menschen als Individuum zu negieren. Zum Anderen zeigt sich seine Kritik an der Technik- beziehungsweise Fortschrittsgläubigkeit fortwährend in seiner Kunst, was ebenso in seinen Bühnenprojekten (vgl. „Fabric de machines inutile“) zum Ausdruck kommt und somit sollte Tinguely niemals die Maschine in all ihren Möglichkeiten derart preisen wie viele seine Vorgänger in den eben beschriebenen Theatervisionen.

⁵⁵⁰ Vgl. Kay Kirchmann. „Bühnenkonzepte der Moderne: Aspekte der Theater- und Tanzreformen zur Zeit Oskar Schlemmers“. *Oskar Schlemmer: Tanz: Theater: Bühne*. ebd. (Anm. 68). S. 90.

⁵⁵¹ Vgl. Birgit Möckel. „Ende einer MaschinenSpielzeit? [...]“. *Maschinen Theater*. ebd. (Anm. 214). 25-47. Insb. S. 33/34/36; Vgl. ebs. Peter Simhandl. (Hg.). *Bildertheater*. ebd. (Anm. 257). S. 69.

⁵⁵² Vgl. ebs. Jean Tinguelys Konzept für seinen Basler *Fasnachtbrunnen*. (Kap. 4.2.3.)

Zwar hegte auch er eine, man könnte sagen, spielerische Faszination von der Technik, die sich auch in den erwähnten Skizzen zeigt, doch teilte er durchaus nicht mehr deren Fortschrittsideologie, persiflierte er ja gerade durch seine Kunst dieses Denken.⁵⁵³

So legen die Bühnenprojekte Tinguelys nicht die leistete Vermutung nahe, der Künstler wollte den Menschen von der Bühne verweisen, durch die Maschine ersetzen, oder hinter Kostümen und Masken verstecken. Ganz im Gegenteil scheint er gerade eine Gleichstellung zwischen menschlichen Darstellern und Objekten/Maschinen zu intendieren, wobei beide, ja nach Handlung, Aktion ein wesentliches Element des Ganzen bilden. In diesem Sinne könnte die Ansicht, die Schwitters, „le roi Schwitters“, wie Tinguely meinte⁵⁵⁴, in Bezug auf die Beziehung Mensch, Bühne und Objekt/Maschine in seiner Schriften „An alle Bühnen der Welt (1919) und „Normalbühne Merz“ (1925) formuliert, auch für Tinguelys Bühnenprojekte herangezogen werden. In letzterer heißt es:

„Und vor und mit diesen einfachen Formen spielen DIE SCHAUSPIELER in ihrer einfachsten Form, d.h. nicht als Kuben, sondern ALS MENSCHEN, ohne sich irgend den geometrischen Formen der Bühne anzupassen. Denn wie der Würfel die einfachste Form in der Architektur ist, so ist der Mensch die einfachste Form für seinen Typ, für seine Art [...] Kleidung der Schauspieler ist gewöhnlich, üblich, entsprechend zu der zu spielenden Rolle“⁵⁵⁵

Zudem befinden sich in Bezug auf Tinguelys Bühnenprojekte im Archiv des Tinguely-Museums, weitere Entwürfe des Künstlers, die allerdings ebenfalls nicht datiert sind und in dieser Arbeit leider noch nicht präsentiert werden dürfen, im Kontext dieser Thematik aber erwähnenswert sind.⁵⁵⁶ Hier charakterisiert Tinguely ohne Erwähnung irgendeiner Maschine in „Der Architekt“, „Die-Lesbierin-Direktorin-Managerin“, „Der Selbstmörder“ oder „Die überlebende Brautwitwe“ teilweise sehr kurz einzelne Figuren und Bühnengeschehen, wobei es aufgrund der gegebenen Umstände noch nicht feststellbar ist, ob es sich um einzelne Szenen oder kurze Stücke handelt, beziehungsweise zwischen den einzelnen Beschreibungen Verbindungen zu machen sind.

⁵⁵³ Vgl. Peter Simhandl (Hg.) *Bildertheater*: ebd. (Anm. 257). S. 69.

⁵⁵⁴ Vgl. Jean Tinguely/Catherine Francblin. „Jean Tinguely: farces et attrapes“. *art press*. ebd. (Anm. 21). S. 23.

⁵⁵⁵ Kurt Schwitters. „Normalbühne Merz“ (1925). *Kurt Schwitters: Das literarische Werk: Manifest und kritische Prosa*. ebd. (Anm. 530). S. 203.

⁵⁵⁶ Die Skizzen befinden sich im Archiv des Museums Jean Tinguely Basel und sind auf Nachfrage einsehbar. Persönliche Sichtung erfolgte am 21.8.2008.

Besonders interessant scheint dabei seine Skizze zu „Der Architekt“, wo der Künstler nicht nur das Bühnenbild und das Kostüm der Figur beschreibt, sondern sich ebenso ein von Tinguely verfasster, leicht absurd und provokativ anmutender, gereimter Text des Architekten befindet. Dabei kann auch noch nicht mit Sicherheit gesagt werden, ob es sich diesbezüglich um einen gesprochenen oder gesungenen „Monolog“ handelt. Erwähnenswert scheinen diese Skizzen aber vor allem deshalb, weil am Blatt der Kostümbeschreibung direkte Verweise auf Jean Arp und Hugo Ball zu finden sind, was erneut zeigt, dass Tinguely, in Bezug auf seine Bühnenkonzeptionen, vorwiegend mit jenen der Dadaisten zu verbinden ist, denn sollte Tinguely die damaligen avantgardistischen Kunstanschauungen und -entwicklungen in seiner Ausbildungszeit sehr genau studieren⁵⁵⁷, so bestätigen dabei die Aussagen des Künstlers selbst⁵⁵⁸, dass die Dadaisten nicht nur theoretisch, sondern auch in ihren absurden und provokativen Aktionen, ihm sicherlich ein Vorbild waren. So meinte er beispielsweise in Bezug seiner eigenen Arbeit und auffälliger Parallelen zu Schwitters: „Ça, c'est un très grand compliment, s'il y a de 'Merz' dedans“⁵⁵⁹

Provokativ und irrational waren wohl aber all jene avantgardistischen Theatervisionen der Moderne, bedenkt man die allgemeine Absage an das damals vorherrschende bürgerliche Kunstverständnis, und dessen Konsequenzen bezüglich eines offenen, von der Literatur befreiten, antirationalistischen, und weitgehend optischen Theaters. Zudem der allgemeine Rückgriff auf damals als „bühnenuntauglich“ geltende Darstellungsformen, wie Zirkus, Variété und Film, wodurch im Folgenden auch das traditionelle Gattungsverständnis für obsolet erklärt wurde.⁵⁶⁰ Dies brachte, laut Kay Kirchmann, bereits die Schwierigkeit einer Kategorisierung mit sich, so sich nicht mehr entscheiden lässt, ob man von den damaligen Konzepten als Tanz, Performance, Bewegungs-, bzw. Ereignistheater oder Inszenierung sprechen müsste⁵⁶¹.

Ein bedeutender Aspekt, der ebenso bei Tinguelys Bühnenprojekten zum Vorschein kommt, wobei, wie er, auch seine Vorgänger sich beziehungsweise ihrer Tätigkeit keine eindeutige Bezeichnung mehr geben konnten oder wollten, wodurch sich durchaus allgemein vergleichbare Ambitionen feststellen lassen.

⁵⁵⁷ Vgl. Jean Tinguely/Charles Goerg Reiner/Michael Mason. „Parole d'Artiste“. Auszug aus einem Interview. (Juni 1976). *Jean Tinguely: Dessins et Gravures pour les Sculptures*. ebd. (Anm. 47). S. 159.

⁵⁵⁸ Vgl. Kap. 3.2, sowie Kap. 3.4.1 und 3.4.2.

⁵⁵⁹ Jean Tinguely/o.N. *Interview*. ebd. (Anm. 157). S. 15.

⁵⁶⁰ Vgl. Kay Kirchmann. „Bühnenkonzepte der Moderne: Aspekte der Theater- und Tanzreformen zur Zeit Oskar Schlemmers“. *Oskar Schlemmer: Tanz: Theater: Bühne*. ebd. (Anm. 68). S. 85.

⁵⁶¹ Vgl. ebd. S. 85.

So erklärte bereits Craig in einem fingierten Gespräch zwischen einem Musiker, einem Schauspieler und einem Maler und sich „Ich für meine Person vertrete eine Kunst, die sich von all diesen unterscheidet[...]“⁵⁶²

Die Futuristen und Dadaisten forderten eine derartige Grenzüberschreitung(vgl. Kap. 3.2.), wobei dasselbe für die, eine Gesamtumweltgestaltung anvisierenden Konstruktivisten aller Länder galt und das Bauhaus diese Intention wohl mit seinem Namen vertrat.

In seiner Generation sollte Tinguely aber ebenfalls nicht der einzige sein, der eine Auflösung sämtlicher Kategorisierungen zwischen den Künsten, sowie innerhalb dieser befürwortete, (vgl. Kap. 6) denn einige seine Zeitgenossen strebten danach die einzelnen Gattungen zu sprengen und außer Tinguely gestalteten auch andere Künstler unglaubliche Spektakel, für welche letztendlich doch neue Bezeichnungen gesucht wurden. Begriffe wie „Happening“ oder „Event“ können beispielsweise genannt werden, deren offene Bedeutung letztlich nur darauf aufmerksam machte, dass etwas geschehen würde - und wie zu zeigen sein wird, geschah bei Jean Tinguely einiges.

⁵⁶² Edward Gordon Craig. „Der Schauspieler und die Übermarionette“ (Florenz 1907). Ders. *Über die Kunst des Theaters*. ebd. (Anm. 485). S. 56.

6. Über das Spektakel zur totalen Kunst: Tinguely und die Aktionskunst - Bewegung seiner Zeit

Zumal die Meinungen über den tatsächlichen Begründer des Happenings in Europa ohnehin weit auseinander gehen, mag man debattieren, ob Jean Tinguely durch den von ihm präsentierten Cyclo-matic-Abend in London 1959 tatsächlich, wie Pontus Hultén bemerkte, das erste Happening in Europa veranstaltete. Calvin Tomkins sieht beispielsweise in Yves Kleins künstlerischer Tätigkeit während der 50er Jahre, insbesondere seiner Ausstellung „Le Vide“ (1957) und den darauf entstandenen, mit Aktion verbundenen, „Anthropometrien“ erste Zeichen einer Wendung der bildenden Kunst zum Theater, und spricht dahingehend auch von ersten Manifestationen des europäischen Happenings.⁵⁶³ Pierre Restany hingegen führt in seinem Artikel „1960: Das Jahr ohne Grenzen“ Jean-Jaques Lebel als jenen Künstler auf, der, um das Happening in Amerika wissend, dieses in Europa eingeführt habe⁵⁶⁴ und bei genauerer Auseinandersetzung würden sich weit mehr Künstlernamen unter dem Stigma des ersten „Happeningpioniers“ in Europa finden lassen.

In Tinguelys Wunsch nach einer totalen Kunst, die wie die Zeit, in Bewegung bleibe, vergänglich sei und damit auch Kritik an dem Museumsbetrieb und „altherwürdigen“ Kunstanschauungen übe, lassen sich aber jedenfalls Parallelen zu der sich seiner Zeit, um 1960, allorten (insbesondere Amerika, Europa und Japan) verbreitenden Aktionskunst konstatieren, welche damals durch Bewegungen wie „Happening“ und „Fluxus“ bekannt wurde. Dies nicht nur in seiner künstlerischen Intention, sondern gleichfalls durch den theatralen Aspekt seiner Werke, der als wesentliches Merkmal der Aktionskunst allgemein betrachtet wird⁵⁶⁵ und bei ihm, wie

⁵⁶³ Vgl. Calvin Tomkins. *Off the Wall: Robert Rauschenberg and the Art World of OurTime*. Garden City, New York: Doubleday. 1980. S. 150, u. 153/154.

⁵⁶⁴ Vgl. Pierre Restany. „1960: Das Jahr ohne Grenzen“. *ZERO und Paris/1960: Und heute: Arman Klein, Soto, Speorri, Tinguely und andere Künstler in Paris um 1960/ZERO et Paris 1960:Et aujourd'hui*. [...]. Katalog. Galerie der Stadt Esslingen/Villa Merkel (19.10. - 14.12.1997) u. Musée d'Art Moderne Contemporaine Nizza (11.4 - 8.6.1998). Deutsch/Französisch. Hg. Renate Damsch-Wiehager. Ostfildern bei Stuttgart: Cantz. 1997. S. 16.

⁵⁶⁵ Vgl. beispielsweise: Winfried Nöth. *Strukturen des Happenings*. Hildesheim; New York: George Olms. 1972. S. 79-90; Vgl. ebs. Richard Kostelanetz (Hg.). *The Theatre of Mixed Means: An Introduction to Happenings, Kinetic Environments, and Other Mixed Means Performances*. New York: Dial Press. 1986. S. 3-9. Insb. S. 4; Vgl. ebs. Calvin Tomkins *Off the Wall*. ebd. (Anm. 563). S.147-157, sowie Happeningerklärungen diverser Künstler in: Jürgen Becker; Wolf Vostell (Hg.). *Happenings: Fluxus: Pop Art: Nouveau Réalisme: Eine Dokumentation*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 1965. S. -470 und Harald Szeemann; Kölnischer Kunstverein. (Hg.). *Happening & Fluxus*. Katalog. Kölnischer Kunstverein (6.11.1970 - 6.1.1971). Materialien zusammengestellt von H. Sohm. Köln: Kölnischer Kunstverein. 1970. S. - o. A.

vielen seiner Zeitgenossen, in dem aktionsbetonten⁵⁶⁶ und dahingehend ephemeren Charakter seiner Arbeiten begründet lag.

Ging es bei Tinguely stets um die Frage, wie eine nichts ausschließende, und damit „komplette“⁵⁶⁷ Kunst entstehen kann, scheinen seine „happeningartigen“ Spektakel nicht unberücksichtigt bleiben zu können, stellte doch gerade die sich zwischen 1955 und 1965 entwickelnde Aktionskunst zahlreiche Möglichkeiten bereit Gesamtkunstwerke von neuer, offener Form zu kreieren.

In diesem Sinne können die bereits erwähnten Bühnenprojekte Tinguelys nicht nur unter dem Aspekt „Maschinentheater“ betrachtet werden, sondern lassen gleichermaßen eine Verbindung zu der seinerzeit aufkommenden Aktionskunst erkennen. Bedenkt man jedoch, dass diese Entwürfe in vorliegender Form vermutlich nicht realisiert wurden, so finden sich in Tinguelys Oeuvre weitere Spektakel/Aktionen unterschiedlichster Art, die diesen Aspekt seines Schaffens verdeutlichen. Ausgewählte Beispiele seiner Maschinen-Zerstörungsaktionen, sowie zweier Bühnenereignisse, im Sinne John Cages⁵⁶⁸, als auch der mit anderen Künstlern entwickelten „environmenthaften“ Kulturstationen dienen folglich zur Untersuchung inwieweit der Künstler in Bezug auf seine künstlerische Haltung sowie gleichermaßen seine Arbeit im Kontext der Aktionskunst – Bewegung seiner Zeit betrachtet werden kann und inwiefern diese wiederum als Weiterführung der avantgardistischen Ansätze Anfang des 20. Jahrhunderts zu verstehen ist.

⁵⁶⁶ Gemeint ist hier ebenso die Objekt-bezogene wie die menschliche Aktion.

⁵⁶⁷ Jean Tinguely. „Kunst ist Revolte“. National-Zeitung Basel (13.10. 1967). *Méta*. ebd. (Anm. 1). S. 326.

⁵⁶⁸ Der Musiker und Komponist John Cage gilt als einer der wichtigsten Wegbereiter von Bewegungen wie „Happening“ und „Fluxus“, sowie insgesamt der Aktionskunst.

6.1. „Das andere Gesicht der Kunst“⁵⁶⁹ – Theatrale Tendenzen der bildenden Kunst um 1960

„The fact that people say but it's not art makes me very happy. I never disagree with them, I always say you are absolutely right.“⁵⁷⁰

Dieses Zitat Tinguelys unterstreicht wohl nicht nur dessen Haltung gegenüber seiner eigenen künstlerischen Tätigkeit, sondern spiegelt zudem das geistige Klima seiner Zeit, unter welchem sich neue künstlerische Ausdrucksformen entwickeln konnten, die in der Objektkunst (im Sinne der Kombination gefundener Objekte), sowie gleichzeitig in verschiedenen aktionsbetonten Kunstformen ihren Niederschlag fanden und vorzugsweise als „Environment“, „Event“, „Happening“ und schließlich „Performance“ in die Kunst- und Theatergeschichte eingegangen und bis heute gegenwärtig sind. Dabei muss gerade der Glaube, dass Kunst an sich von weit geringerer Bedeutung sei wie das alltägliche Leben, als markantester Punkt eines allortigen bemerkbaren Zeitgeistes genannt werden, der von einer allgemeinen „Respektlosigkeit“ gegenüber der traditionellen Definition von „Kunst“ und „Künstler“ geprägt war.⁵⁷¹ Keine Artefakte mehr, keine „heilige“, keine „hohe“ Kunst. Statt dessen richtete sich die Aufmerksamkeit von beispielsweise Mitgliedern der Fluxus-Bewegung⁵⁷², sowie der allortigen verstreuten Pop- und Happeningkünstler⁵⁷³ der fünfziger, sechziger Jahre, auf den Alltag in all seinen Facetten - die Welt, die den Menschen umgibt.

Das verstärkte Miteinbeziehen von Unvorhergesehenem und Zufälligem wie es das Leben ohne Vorwarnung stets bereitstellt, kann dabei gleichsam als Zeuge des damals allgegenwärtigen Wunsches gesehen werden, die Kunst und das Leben zu verbinden. Parallel konnte gerade durch das Zulassen von Ungeplantem, der persönliche Ausdruck des Künstlers, seine Kontrolle über die Arbeit und damit sein eigener Geschmack in den Hintergrund treten, was den Realcharakter des Werkes zu steigern vermochte.

⁵⁶⁹ Pierre Restany. „1960: Das Jahr ohne Grenzen“. *ZERO und Paris 1960: Und heute*. ebd. (Anm. 564). S. 14.

⁵⁷⁰ Jean Tinguely. zit.n. Calvin Tomkins. *The Bride and the Bachelors: Five Masters of the Avant Garde*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books. 1976. S. 148.

⁵⁷¹ Vgl. ebd. S. 2-5. Insb. S. 3.

⁵⁷² Beispielhaft aufgeführt werden können: George Brecht, George Maciunas, Dick Higgins, Ben Vautier, Yoko Ono Nam June Paik, Al Hanson sowie später auch Joseph Beuys

⁵⁷³ Abgesehen von amerikanischen Happeningkünstlern wie bsw. Allan Kaprow, Claes Oldenburg, Jim Dine und Robert Whitman werden in Europa insbesondere die Nouveaux Réalistes sowie Wolf Vostell oder Joseph Beuys und in Japan die zwischen Happening und Performance stehende Gutai Gruppe, sowie einige Einzelgänger genannt. Vgl. bsw. Jürgen Becker, Wolf Vostell (Hg.). *Happenings*. ebd. (Anm. 565). S. 470. Eine vollkommen klare Trennung zwischen den Künstlern sowie den Bewegungen kann allerdings, wie immer wieder betont wird, nicht gemacht werden. Vgl. u.a. George Maciunas. „Neo-Dada in den vereinigten Staaten“ (1962). *Happenings*. ebd. S. 192; Vgl. ebs. Allan Kaprow. „Die Zukunft der Pop Art“ (1963). ebd. S. 8; Vgl. ebs. Robert Filliou. Brief an George Maciunas (27.5.1970). *Happening & Fluxus*. ebd. (Anm. 565). S. o. A.

Auf musikalischer Ebene bedeutete dies vor allem den verstärkten Einbezug der den Menschen umgebenden Geräuschkulisse (vgl. bsw. John Cage). In der bildenden Kunst kam es, in Auseinandersetzung mit moderner Technologie und Industrie, zur Verwendung gefundener, vorgefertigter Objekte, sprich „Readymades“, wie sie Duchamp bereits 1913 präsentierte⁵⁷⁴, sowie generell der Arbeit mit sämtlichen zur Verfügung stehenden Materialien, die nun ohne Unterschied als „kunstwürdig“ angesehen wurden. Zudem intensivierte sich das Verlangen den Betrachter, das Publikum, als ebenso wichtigen Teil der Realität, zu einem aktiven Element in der Kunst zu machen. Höhepunkt bildete dabei die Fusion all dieser nunmehr dem alltäglichen Leben zugewandten Künste, welche schließlich in Form einer Aktion präsentiert wurde.

Derartige aktionsbetonte Tendenzen in der Kunst um 1960, wie sie nunmehr in unterschiedlichen Ländern und Kulturen hervorgebracht wurden, beinhalteten damit nicht nur theatralen Charakter - „Was es ist ist Theater und wir sind drin und mögen es, machen es.“⁵⁷⁵ - sondern zudem wurde das Kunstwerk als statisches Resultat einer von Künstlerhand gefertigten Arbeit, negiert. Tatsächlich gab es kein „Resultat“ mehr, sondern lediglich einen als Gemeinschaftswerk von Künstler und Publikum gestalteten Prozess, dessen Ende unvorhersehbar war. Prozesshaft und damit „ziellos“ wie das Leben, sollte die Kunst keinen Zweck oder künstlerischen Höhepunkt verfolgen. „I can assure you that once you get rid of the notion of art you acquire a great many wonderful new freedoms.“⁵⁷⁶

Damit entstand, nach Restany „Das andere Gesicht der Kunst“. Eine zwischen Objekt und Aktion stehende, dem Leben zugewandte Kunst der Abweichung, die zwischen 1955 und 1965 die postmoderne Sensibilität erwecken sollte.⁵⁷⁷

⁵⁷⁴ Vgl. Duchamps umgedrehtes Fahrrad, sowie später bsw. Rauschenbergs „combain paintings“.

⁵⁷⁵ John Cage. „45` für einen Sprecher“. *Silence*. Aus dem Amerikanischen von Ernst Jandl. Frankfurt/Main. 1995. S. 153.

⁵⁷⁶ Jean Tinguely. zit.n. Calvin Tomkins. *The Bride and the Bachelors*. ebd. (Anm. 570). S. 4.

⁵⁷⁷ Vgl. Pierre Restany. „1960: Das Jahr ohne Grenzen“. *ZERO und Paris 1960: Und heute*. ebd. (Anm. 564). S. 19.

6.1.1. Anregungen aus der Musik: John Cage

Als wichtigste Wegbereiter vor dem zweiten Weltkrieg und damit Schlüsselfiguren dieser „lebensnahen“ Kunstauffassung werden, besonders was Europa betrifft, sowohl von Künstlern aus Tinguelys Generation als auch von Theoretikern bis heute, Marcel Duchamp und Kurt Schwitters genannt. „Das Gespann Duchamp – Schwitters steht für zweierlei: für die 'künstlerische Taufe des Objekts' und für existenzielle Verhaltensfreiheit.“⁵⁷⁸

Ersterer ebnete durch die Deklaration eines industriell vorgefertigten Gegenstandes zum Kunstwerk, dem Alltag seinen Platz in der Kunst. Nur durch diese Geste des Einbindens trivialer Alltagskultur in künstlerische Ausdrucksformen sahen die Dadaisten damals ihre Forderung nach absolut ästhetischer Freiheit erfüllt. Dies kam bereits einer Kunst ohne Grenzen gleich, die sich sehr deutlich in verschiedenen Manifesten von Kurt Schwitters, insbesondere seinem Merzbühnenmanifest, artikuliert, so er dabei fordert sämtliche schon zur Verfügung stehende Materialien zu einem Gesamtkunstwerk zu vereinen.⁵⁷⁹

Dieser Intention, einer grenzenlosen Kunst, die mit dem modernen Leben, dem Alltag und dem Menschen in Beziehung stehen sollte, nicht weniger verbunden waren allerdings, wie erwähnt (vgl. Kap. 3.2 u. 5.2), die meisten avantgardistischen Kunstströmungen des frühen 20. Jahrhunderts, die mit althergebrachten Anschauungen einer „hohen“ Kunst beziehungsweise einer „kunstwürdigen“ Ästhetik zu brechen suchten, um dabei nicht nur die traditionsgemäß insbesondere seit dem 19. Jahrhundert getrennten Künste wieder zusammenzuführen, sondern eben auch das moderne Gesellschaftsleben in die Kunst zu integrieren. Dieses sowie der Fakt, dass ihr Streben Kunst und Leben zu vereinen gerade für das Theater entscheidende Erneuerungen bereithielt wurde bereits erläutert (vgl. Kap. 5.2.) und mag nun lediglich durch ein Zitat von Fernand Léger beispielhaft in Erinnerung gerufen werden.

„Von der Bühne sprechen heißt sämtliche Erscheinungsformen unserer täglichen Umwelt ins Auge fassen, was einem Grundbedürfnis des modernen Lebens entspricht. Der Alltag ist uns zum Schauspiel geworden.“⁵⁸⁰

⁵⁷⁸ Pierre Restany. ebd. S. 14.

⁵⁷⁹ Kurt Schwitters „An alle Bühnen der Welt“ (1919). *Kurt Schwitters: Das literarische Werk: Manifest und kritische Prosa*. ebd. (Anm 530.). S. 41; Vgl ebs. Ders. „Merz“ (Für den >Ararat< geschrieben (19.12 1920). ebd. S. 74-82.

⁵⁸⁰ Fernand Léger . „Das Schauspiel: Licht, Farbe, bewegliches Bild und Gegenstandsszene“ (1924). Ders. *Mensch Maschine Malerei*. ebd. (Anm. 504). S. 151.

In diesem Sinne galten, wie von den meisten Aktionskünstlern um 1960, sowie deren theoretische Leitfiguren immer wieder bestätigt wird,⁵⁸¹ die theaterreformatorenischen Ansätze des frühen 20. Jahrhunderts, ebenso wie Antonin Artauds Vision einer Theaterform, die unabhängig von Literatur und fern von Perfektion, wieder zu Mythos und Mysterium zurückkehre, wo ebenfalls die Gegensätze zwischen Publikum und Darsteller aufgehoben seien⁵⁸², als bedeutende Inspirationsquellen für die Aktionskunst Mitte des 20. Jahrhunderts. So stellte man in den fünfziger und sechziger Jahren traditionell ausgerichtete Ansichten zur Kunst nochmals in Frage, was schließlich erneut zu einer Herausforderung des Theaters führte.⁵⁸³

Auf der anderen Seite kamen, insbesondere in Amerika, entscheidende Impulse für die allgemein als „Aktionskunst“ zu beschreibende Kunstströmung dieser Zeit aus der Musik und zwar der „neuen Musik“ um 1950 (vgl. bsw. John Cage, Morton Feldman, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez)⁵⁸⁴. Gemeint sind jene Kompositionen, bei welchen durch die Offenheit der Partitur die endgültige Gestalt des Werkes dem Interpreten insofern überlassen bleibt, als es ihm weitgehend freisteht über beispielsweise die Reihenfolge von Notengruppen, die Lautstärke und teilweise sogar das Tempo zu entscheiden. Das Stück erhält damit eine verstärkt unbestimmte Struktur, was Winfried Nöth in seiner Strukturanalyse aktionsbetonter Kunstformen dazu veranlasst von Werken einer offenen, mobilen Form zu sprechen, die er mit dem strukturellen Aufbau des Happenings⁵⁸⁵, beziehungsweise happeningartiger Präsentationsformen gleichsetzt.

Der wichtigste Vertreter dieser Musik war wohl John Cage, der mit seinen Anschauungen zu Musik und Kunst allgemein nicht nur bedeutenden Einfluss auf die Aktionskunst ausübte, sondern ferner durch sein seit 1950 entstandenes Oeuvre „indeterminierter“ Werke auch als Begründer dieser Kunstform „ante litteram“ zitiert wird.

⁵⁸¹ Vgl. u. a.: Jean-Jaques Lebel. „Umsonst (Bemerkungen zu den Happenings)“. *Happenings*. ebd. (Anm. 565). S. 356/357; Vgl. ebs. Wolf Vostell/Allan Kaprow. „Die Kunst des Happening“ Aktionsvortrag von Allan Kaprow und Wolf Vostell (Cricket Theatre, New York City, 19.4.1964). ebd. S. 403; Vgl. ebs. Al Hansen „New Trends in Art.“ *The Prattler* (29.11.1961). *Happening & Fluxus*. ebd. (Anm. 565). S. o. A.; Vgl. ebs. John Cage/Daniel Charles. *Für die Vögel: John Cage im Gespräch mit Daniel Charles*. Hg. Daniel Charles. Übersetzt von Birger Ollrogge. Berlin: Merve. 1984. S. 206.

⁵⁸² Vgl. insb. Antonin Artaud. „Das Theater der Grausamkeit“ Erstes Manifest (1932). Ders. *Das Theater und sein Double: Das Théâtre de Séraphin*. Deutsch von Gerd Henninger. Frankfurt/ Main: S. Fischer. 1969. S. 95-108.; Vgl. ebs. Ders. „Das Theater der Grausamkeit“. Zweites Manifest (1932). ebd. S. 131-137.

⁵⁸³ Vgl. Peter Simhandl. *Theatergeschichte in einem Band*. ebd. (Anm. 478). S. 435.

⁵⁸⁴ Vgl. näher dazu. Winfried Nöth. *Strukturen des Happenings*. ebd. (Anm. 565). S. 217-120.

⁵⁸⁵ Nöth setzt diesen Begriff synonym zur Aktionskunst, da, so der Autor, heutzutage das Wort „Happening“ als Oberbegriff für verschiedene Richtungen avantgardistischer Kunst der 1960er Jahre gebraucht wird.

„If Alan Kaprow is the father of Happenings, then John Cage is the Grandfather“⁵⁸⁶

Seine von der asiatischen Philosophie, insbesondere dem Zen – Buddhismus⁵⁸⁷, stark beeinflusste, gewissermaßen universale Weltanschauung, die durch einen empirischen Zugang zum Leben und der Natur gekennzeichnet war, führte den Komponisten dazu das westlich dualistische Denken abzulegen und dahingehend Kunst und Leben als Einheit zu betrachten. Dabei verstand Cage Kunst als Imitation der Natur, die nicht auf mimetischer Abbildung beruht, sondern sich auf das Wesen der Natur bezieht. Demnach sollte sie eine Korrespondenz zur Natur in deren irrationalen, zufälligen, immer vorhandenen und sich doch stets verändernden Struktur darstellen. Dieser Auffassung gerecht zu werden verlangte es aber vom Künstler seine Kontrolle am Werk abzugeben. An seiner Stelle erklärte Cage den Zufall zu einem legitimen Element der Kunst, die sich nur durch diesen dem unkontrollierten, irrationalen, zufälligen Prozess der Natur anzunähern vermag. „ Unser Leben ist sehr komplex, wobei jeder Augenblick von Zufallsschichten überlagert wird“⁵⁸⁸

Da die Musik allein aber noch keine Korrespondenz des allumfassenden Lebens darstellte,⁵⁸⁹ betrachtete Cage alles, was man sehen, riechen, hören oder fühlen konnte als gleich – gültige Materialien innerhalb seiner Musik beziehungsweise Kunst.⁵⁹⁰ Diese „Theory of Inclusion“⁵⁹¹ führte nicht zuletzt dazu, dass der Komponist neben sogenannten „musikalischen Tönen“, auch Geräusche zuließ, waren sie nun vom Interpreten produziert oder zufällig aus der Umgebung hinzugetreten. Solange alle Klänge in ihrer Autonomie betrachtet wurden, also als das akzeptiert was, beziehungsweise wie sie waren ohne emotionaler Interpretation, oder den Versuch sie in harmonische Relation zu setzten, galten sie Cage als Elemente eines grenzenlosen tonalen Universums, welches er in seiner Musik anzudeuten versuchte⁵⁹². Seine „Geräuschkompositionen“ lagen dabei durchwegs in den Händen des Zufalls, den er nicht nur in den Entstehungsprozess seiner Partituren miteinbezog.⁵⁹³

⁵⁸⁶ Al Hansen. „New Trends in Art.“ (The Prattler, 29.11.1961). *Happening & Fluxus*. ebd. (Anm. 565). S. o. A.

⁵⁸⁷ Vgl. John Cage/Daniel Charles. *Für die Vögel*. ebd. (Anm. 581).S. 93-115. Insb. 102/103.

⁵⁸⁸ John Cage. ebd. 106.

⁵⁸⁹ Vgl. ebd. S. 208.

⁵⁹⁰ Bedenkt man den verstärkt multimedialen Charakter seiner Werke, fällt es schwer diesbezüglich noch von Musik in ihrer traditionellen Bedeutung zu sprechen.

⁵⁹¹ Pierre Restany. „1960: Das Jahr ohne Grenzen“. *ZERO und Paris 1960: Und heute*. ebd. (Anm. 564). S. 14.

⁵⁹² Vorbild war ihm dabei der Komponist Edgar Varèse. Vgl. John Cage/Daniel Charles. *Für die Vögel*. ebd. (Anm. 581). S. 80/81.

⁵⁹³ Cage benutzt dafür vorzugsweise ein chinesisches Orakelbuch, genannt „I Ging“, das „Buch der Wandlungen“. Vgl. John Cage/Daniel Charles. *Für die Vögel*. ebd. S. 80/81. u. S. 107.

Eine seit ca. 1950 entwickelte Notation des Komponisten in Form von graphische Symbolen oder gezeichnete Chiffren⁵⁹⁴ ließ dem Interpreten ebenfalls jede Auslegungsmöglichkeit offen, zudem Cage durch seine „Theory of Inclusion“ auch zufällig eintretende Ereignisse während einer Vorführung, als Teil derselben betrachtete.⁵⁹⁵ Folglich ersetzte er, in seiner Vorstellung von Kunst als Imitat der Natur in ihrem Wesen, sowie ihrem allumfassenden Sein nicht nur Ordnung, Struktur und Kontrolle durch ihre jeweiligen Gegenteile, sondern ließ bei Aufführungen seiner Werke alle dabei auftretenden Elementen einen gleich bedeutenden Stellenwert zukommen. In diesem Sinne galt ihm auch die Aktion, die von Interpreten zur Erzeugung der verschiedener Klänge abverlangt wurde, als wesentlicher Bestandteil seiner Kunst, die im Laufe der Zeit immer mehr in den Vordergrund treten sollte. Tatsächlich verstand John Cage seine Musik als Theater, - „Aber meine Musik war bereits Theater[...]“⁵⁹⁶ - welches für ihn begann, sobald man Ereignisse gleichzeitig sehen und hören könnte. Diese Sichtweise führte letzten Endes zu der am weit möglichsten Interpretation dieser Kunstform: „Theater findet jederzeit statt, wo immer man ist und die Kunst macht es einfach leichter zu glauben, das dies der Fall ist.“⁵⁹⁷

Cage Kunstanschauungen können schließlich als Suche nach einer „totalen“ Kunst verstanden werden, bedenkt man seine Bemühungen die Kunst der Natur beziehungsweise dem Leben in seiner „Totalität“ anzunähern. Ein Streben, welches ihm, nach eigenen Worten, nur über die Kunst des Theaters, in seiner offensten Form, das heißt in seinem multimedialen, mehrere Sinne gleichzeitig ansprechenden Dasein, möglich schien.⁵⁹⁸

Dieser Gedanke fundierte wohl auch Cages Interesse stets in Dialog mit Vertretern anderer Kunstformen zu kommen, wodurch es zu verschiedenen Aufführungen multimedialer Art kam, die für die Arbeit des Komponisten schließlich bestimmend sein sollten. Erstes bedeutendes Ereignis dieser Form stellte das „Unititled Event“ dar, welches Cage, beeinflusst von Antonin Artaud und dem Dada-Theater⁵⁹⁹, 1952 zusammen mit dem Tänzer Merce Cunningham, sowie dem Maler Robert Rauschenberg organisierte.⁶⁰⁰ Neben ihnen nahen auch die Dichter Mary Caroline Richards und Charles Olson, sowie Cages langjähriger Pianist David Tudor teil.

⁵⁹⁴ Vgl. Winfried Nöth. *Strukturen des Happenings*. ebd. (Anm. 565). S.218.

⁵⁹⁵ Der Musiker spricht dabei auch von einer Zirkussituation. Vgl. John Cage./Daniel Charles. *Für die Vögel*. ebd. (Anm. 581). S. 179-181.

⁵⁹⁶ John Cage. ebd.. S. 206.

⁵⁹⁷ John Cage. „45`für einen Sprecher“. *Silence*. ebd. (Anm. 575). S. 121.

⁵⁹⁸ Vgl. John Cage/Daniel Charles. *Für die Vögel*. ebd. (Anm. 581). S. 208/209.

⁵⁹⁹ Vgl. ebd. S. 206.

⁶⁰⁰ Diese drei Künstler verband zudem eine langjährige Zusammenarbeit für die Tanzkompanie Merce Cunnighams. Insofern sie sich alle auf ihre Art und Weise dem Zufall in ihrer Kunst bedienten, sollten auch ihre Gemeinschaftsproduktionen weitgehend von diesem bestimmt sein. Vgl. Kap. 6.2.2.

In einem Raum, wo das Publikum auf vier dreieckige Sitzformationen rund um ein Zentrum aufgeteilt wurde, waren die „Akteure“ vollkommen frei zwischen den Zuschauern, die von ihnen gedachte Aktion nach ihrem Wunsch durchzuführen. Cage hatte lediglich Zeitklammern mit Vermerken wie „Aktion“, „Inaktion“ und „Stille“ vorgeschrieben. Ihren jeweiligen Handlungen, die sich teilweise überlagerten, fehlte damit jeglicher rationale Zusammenhang. Ziel blieb vielmehr die Gleichwertigkeit jeder unabhängigen Aktion. Mit dieser Aufführung wies Cage bereits auf die aktionistischen Kunsttendenzen der nächsten Jahrzehnte voraus.⁶⁰¹

Durch diese, hier verstärkt zusammengefasste,⁶⁰² Haltung des Musikers John Cage, prägte er in seinen Unterricht am Black Mountain College die Gedanken seiner Schüler entscheidend. Einige von ihnen wurden zu bedeutenden Vertretern der Fluxus- und Happening -Bewegung Anfang der sechziger Jahre und sollten dort die Visionen Cages auf ihre Art weiterentwickeln. Wenngleich Cage hierbei immer wieder als Impulsgeber genannt wird, distanzierte sich der Komponist dennoch von diversen Aktionen seiner „Nachkommen“, galten sie ihm doch besonders in der Ausführung, als zu stark vom Künstler kontrolliert, zu sehr auf Provokation ausgerichtet, und schienen ihm zudem von übertrieben expressiven Charakter⁶⁰³. „I'd rather agree with Kaprow that I haven't so much influenced these people. They do what they do; I do what I do.“⁶⁰⁴

In Jedem Fall findet sich aber um John Cages herausragende Bedeutung im Kontext der Aktionskunst seit 1960 kein Zweifel. Daher kann es nicht umgangen werden an andere Stelle dieser Arbeit nochmals auf ihn zurückzukommen, wenn es um seine Verbindung mit dem Maler Bob Rauschenberg geht, welchen wiederum eine enge Freundschaft mit Tinguely verband. So kam es zu wiederholter Kollaboration unter diesen Künstlern, die im Kontext ihrer Zeit, nämlich der Aktionskunst Anfang der 60er Jahre, stand.

⁶⁰¹ Neben dieser Veranstaltung gelten vor allem sein „Theatre Piece“ (1960) und „Variations V“ (1965) als bedeutendste Beispiele, anhand derer Cages Vorstellung von Musik als Theater im Sinne einer alles einschließenden Kunstform offensichtlich wird

⁶⁰² Zur genaueren Auseinandersetzung vgl. insb. John Cage/Charles Daniels. *Für die Vögel*. ebd. (Anm. 581). S. -317, sowie John Cage. *Silence*. ebd. (Anm. 575). S. -160.

⁶⁰³ Vgl. Dick Higgins. zit. n. Peter Kloser. *Zufall und Fluxus: Die Cage-Klasse*. Universität Wien: Dipl. 1998. S. 102; Vgl. ebs. John Cage/Daniel Charles. *Für die Vögel*. ebd. (Anm. 581). S. 209.

⁶⁰⁴ John Cage/Richard Kostelanetz. „Conversations“. Gespräch mit Richard Kostelanetz. *The Theatre of Mixed Means*. ebd. (Anm. 565). S.56.

6.1.2. „Happening“ oder „Theatre of Mixed Means“⁶⁰⁵ ? – Zur Definitionsproblematik aktionistischer Kunstformen um 1960

Zur genaueren Erörterung diverser Aktionen Tinguelys, und in Kollaboration entstandener Bühnenaufführungen, die bereits an der Grenze zur Performance stehen, sowie seiner environmentartigen Kulturstationen, wird im Folgenden weniger von „Happenings“, als vorzugsweise allgemein von Aktionen, Ereignissen und Spektakel gesprochen. Zudem hält sich diese Arbeit, an die von Richard Kostelanetz in seinem gleichnamigen Werk gewählte, allgemeine Beschreibung der Aktionskunst als „Theatre of Mixed Means“, wobei diese Begriffswahl auf folgender Begründung basiert.

Wenngleich die Tendenz zur Aktionskunst innerhalb der fünfziger und sechziger Jahre in verschiedensten Ländern und Kulturen parallel festzustellen ist,⁶⁰⁶ wird der allgemeine Beginn aktionsbetonter Kunstäußerungen historisch betrachtet in Amerika um 1960 durch dort öffentlich aufkommenden Bewegungen wie „Happening“ und „Fluxus“ verortet.

Seit mit dem Künstler Allan Kaprow und seiner 1959 in New York stattgefundenen Aktion „18 Happenings in Six Parts“ der Begriff „Happening“ offiziell bekannt wurde, verwendete ihn die Presse darauf für sämtlich Veranstaltungen ähnlicher Art, wodurch es zu einer zügigen, globalen Verbreitung dieses Wortes kam.

Die Entwicklung dieser Kunstform erklärt Kaprow vom Blickwinkel der bildenden Kunst ausgehend, wobei er den Beginn bei dem, ihm zufolge, ersten Bruch mit der traditionellen Malerei ansetzt. Gemeint ist die Collage⁶⁰⁷, wie sie von den Kubisten entwickelt und vor allem über die Dadaisten in verschiedenster Form verbreitet wurde. Durch Erweiterung dieser künstlerischen Methode um dreidimensionale, oftmals bereits alte und schäbige Gegenstände wurde die Collage als Hybride zwischen Skulptur und Bild in eine räumliche Dimension gebracht und erhielt die Bezeichnung Assemblage.⁶⁰⁸ Aus ihrer Öffnung, die dem Betrachter das

⁶⁰⁵ An Stelle etablierter Begriffe wie Happening, Event oder Performance bevorzugt Richard Kostelanetz in seinem gleichnamigen Werk von einem „Theatre of Mixed Means“ zu sprechen, welches er der Aktionskunst allgemein synonym verwendet. Vgl. Richard Kostelanetz (Hg.). *The Theatre of Mixed Means*. ebd. (Anm. 565). S. xi.

⁶⁰⁶ Vgl. u. a. diverse Aktionen Yves Kleins in Frankreich, oder der Gutai Gruppe in Japan. Vgl. Allan Kaprow. „The Happenings are Dead: Long Live the Happenings!“ (1966). *Essays on the Blurring of Art and Life: Allan Kaprow*. Hg. Jeff Kelley. Berkeley; Los Angeles; London : University of California Press. 1993. S. 61.

⁶⁰⁷ Zusammenfügen verschiedenster Materialien wie Papier- oder Zeitungsschnipsel auf der Bildfläche

⁶⁰⁸ Vgl. Allan Kaprow. „Experimental Art (1966). *Essays on the Blurring of Art and Life*. ebd. (Anm. 606). S. 68.

betreten des Kunstwerks ermöglicht, begründete sich sodann das „Environment“ in welchem der Besucher zu einem Teil des Werkes wird, das sich folglich durch und mit diesem verändert. Anregungen dafür erhielt Kaprow, nach eigener Aussage, vor allem durch seine Auseinandersetzung mit dem amerikanischen „action painting“, welches sich als eine Form der Abgrenzung gegenüber dem im Amerika der fünfziger Jahre vorherrschenden abstrakten Expressionismus (bsw. Mark Rothko, Barnett Newman) entwickelte und vor allem durch Jackson Pollock bekannt wurde. Dabei galt bei dessen „dripp paintings“, wo der Künstler auf eine riesige, am Boden ausgebreitete Leinwand Farbe tropfen ließ, die Aktion des Malers, somit der Entstehungsprozess des Werkes, als gleich bedeutend mit dem letztlich daraus resultierenden Werk. „[...] the so-called „dance“ of dripping, slashing, squeering and whatever else went into a work.“⁶⁰⁹

Die Leinwand, so Kaprow, wurde zu einer Arena in die das Publikum eintauchen und wie ein Akrobat den Entstehungsprozess des Werkes verfolgen konnte.⁶¹⁰ Das Environment sollte dieses Prinzip des Prozesses durch die mit dem Publikum eintretende, stete Veränderung auf den Raum ausweiten⁶¹¹.

Die Belebung dieser aus Objekten des alltäglichen Lebens aufgebauten Rauminstallation, durch Bewegung eben dieser Objekte, sowie die physische Aktivierung des Betrachters, der nunmehr zu Handlungen aufgefordert wurde, stellte, nach Kaprow, den letzten Schritt zu der von ihm als „Happening“ benannten Aktion dar, bei welcher fortan der Prozess und nicht das Resultat/Produkt im Mittelpunkt des Interesses Kaprows und folglich auch seiner Kollegen stand.⁶¹² Auf das Wort selbst sei der Künstler rein zufällig gestoßen, wobei es nichts bedeute, außer, dass ein Ereignis geschehe.⁶¹³

⁶⁰⁹ Allan Kaprow. „The Legacy of Jackson Pollock“ (1958). *Essays on the Blurring of Art and Life*. ebd. (Anm. 606). S. 3/ 4.

⁶¹⁰ Vgl.ebd. S. 5.

⁶¹¹ Schwitters Ideen zum Merzbau, dessen Kennzeichen, neben der Verwendung jeden beliebigen Materials, die Idee eines stets im Werden befindlichen Raumes ist, der nie fertig, oder abgeschlossen sein darf, kann hier als richtungweisend betrachtet werden. Vgl. Kurt Schwitters. „Schloß und Kathedrale mit Hofbrunnen“ (1922). *Kurt Schwitters: Das literarische Werk: Manifest und kritische Prosa*. ebd. (Anm. 530). S. 95-96.

⁶¹² Vgl. hierzu verschiedenste Aussagen von Künstlern derselben Generation in :Jürgern Becker, Wolf Vostell (Hg.). *Happenings*. ebd. (Anm. 565). S. -470, sowie Harald Szeemann, Kölnischer Kunstverein (Hg.). *Happening & Fluxus*. ebd. (Anm. 565). S.- o. A.

⁶¹³ Vgl. Allan Kaprow. „Happenings in the New York Szene“ (1961). *Essays on the Blurring of Art and Life*. ebd. (Anm. 606). S.16.

„It was the word which I thought would get me out of trouble of calling it „theatre piece“, „performance“, a „game“, a „total art“ or whatever that would evoke associations.“⁶¹⁴

Die Frage wie ein Happening tatsächlich zu definieren sei und ob beispielsweise Straßenaktionen Vostells, Fluxuevents oder aktionsbetonte Präsentationen der Nouveaux Réalistes, sowie individuelle Aktionen von Künstlern, die keiner dieser Gruppierungen angehörten, hinzugerechnet werden können, wird immer wieder gestellt.⁶¹⁵ Über die Antwort herrscht Uneinigkeit, die zu einem großen Teil daher kommt, dass alle Definitionsversuche des „Happenings“ von Künstlern, ebenso wie Theoretikern, bisher keine Antwort von allgemeiner Gültigkeit ergaben.⁶¹⁶ Bereits Auszüge der, laut Winfrei Nöth, am häufigsten zitierten Definition dieser Kunstform von Allan Kaprow zeigen dies.: „A happening is an assemblage of events performed or perceived in more than one time and place.[...] The happening is performed according to plan but without rehearsal, audience, or repetition.“⁶¹⁷

Die dabei von Kaprow verworfenen Elemente wie Probe, Publikum oder Wiederholung stehen nicht nur im Widerspruch zu seinen eigenen ersten Happenings.⁶¹⁸ Es wären damit gleichfalls Happenings von bekannten Vertretern dieser Kunstform (bsw. Claes Oldenburg, Jim Dine, Robert Whitman) ausgeschlossen, bei welchen es durchaus Proben, nicht aktiv involvierte Zuschauer und Wiederholung gab.

Somit fungiert der Begriff „Happening“ heutzutage gleichsam als Oberbegriff für verschiedene Richtungen avantgardistisch-aktionistischer Kunstformen der 1960er Jahre, die unter anderem als „events“, „activities“, sowie eigens als „happenings“ ausgewiesene Aktionen, bezeichnet werden, wobei gleichfalls ganz allgemein auch vom „theatre piece“, „kinetic theatre“, „action theatre“, oder beispielsweise „painters theatre“, die Rede ist.⁶¹⁹

⁶¹⁴ Allan Kaprow. *Happening & Fluxus*. ebd. (Anm. 565). S. o.A.

⁶¹⁵ Vgl. Jürgen Becker; Wolf Vostell. „Einführung“. *Happenings*. ebd. (Anm. 565). S. 12.

⁶¹⁶ Vgl. Winfried Nöth. *Strukturen des Happenings*. ebd. (Anm. 565). S. 20; Vgl. ebs. Jürgen Becker; Wolf Vostell. „Einführung“. *Happenings*. ebd. (Anm. 565). S. 12; Vgl. ebs. Harald Szeemann; H. Sohm. „Vorwort“. *Fluxus & Happenings*. ebd. (Anm. 565). S. o. A.

⁶¹⁷ Allan Kaprow. *Some Recent Happenings*. New York: Great Bear. 1966. S. 3.

⁶¹⁸ Peter Kloser verweist diesbezüglich auf „18 Happening in Six Parts“, wo es durchaus Proben gegeben habe und bemerkt zudem, dass Kaprow seinen Forderungen nach Unvorhergesehenem, Ungeplantem selbst erst mit der Zeit gerecht wurde. Vgl. Peter Kloser. *Zufall und Fluxus: Die Cage-Klasse*. ebd. (Anm. 603). S. 118.

⁶¹⁹ Vgl. Winfried Nöth. *Strukturen des Happenings*. ebd. (Anm. 565). S. 8; Vgl. ebs. Richard Kostelanetz. (Hg). *The Theatre of Mixed Means*. ebd. (Anm. 565). S. xi.

Vom historischen Blickwinkel ausgehend wird die Performance als eine sich in den 1970er Jahren etablierte Weiterentwicklung dieser ersten aktionsbetonten Kunstformen betrachtet⁶²⁰, welche sich vom Happening (hier als Oberbegriff verwendet) durch die Betonung der körperlichen Komponente unterscheidet. Während sich das Happening in der ersten Hälfte der sechziger Jahre durch einen gleich-gültigen Einbezug von gegenständlich-stofflichen, sowie akustischen und schließlich körperlichen Elementen auszeichnete, durch welche eine veränderte Alltagswahrnehmung herbeigeführt werden sollte, präsentierte sich in der Performance vermehrt der Künstler als Performer und wurde damit selbst zum Vermittler der künstlerischen Botschaft. Dadurch trat, so Lomberger, ein „[...]betont individualisiertes und subjektbezogenes Rollenverhalten[...]“ ein,⁶²¹ was die Performance vom angestrebt objektiven Happening abheben würde.

Die begriffliche Unterscheidung, wie weit noch von einem Happening und wann bereits von einer Performance gesprochen werden muss, ist allerdings ebensowenig selbstverständlich, oder bindend, wie die Differenzierung zwischen den unterschiedlichen Happeningformen. Erstens stellt sich der Gebrauch der verschiedensten Begriffe im Vergleich als höchst individuell dar und zweitens lassen sich die meisten Aktionen nicht vollkommen klar in diese oder jene Kategorie eingliedern. Zudem legten auch die Künstler selbst sich nicht immer unbedingt auf eine Präsentationsform fest, wodurch auch eine klare Distinktion etwaiger Gruppierungen nicht einwandfrei aufrecht erhalten werden kann.

„Viele Arbeiten jenes Neo – Dada lassen sich unter mehr als einer dieser Kategorien einreihen, ebenso wie es zahlreiche Künstler gibt, die auf mehreren dieser Gebiete tätig sind, aber jeweils nach den Kategorien getrennt arbeiten.“⁶²²

Einen guten Einblick in dieses in weitem Maße unregelte und dahingehend verwirrende Begriffsverhältnis verschaffen Materialiensammlungen wie die von Jürgen Becker und Wolf Vostell herausgegebene Dokumentation „Happenings: Fluxus: Pop Art: Nouveau Réalisme: Eine Dokumentation“, oder der von Harald Szeemann und H. Sohm zusammengestellte Reader „Happening & Fluxus“, die beide Beschreibungen etwaiger Aktionen, sowie Erklärungen

⁶²⁰ Vgl. Peter Simhandl. *Theatergeschichte in einem Band*. ebd. (Anm. 478). S. 442.

⁶²¹ Vgl. Reinhard Lomberger. *Von Happening zu Performance: Zum Strukturwandel zweier aktionsbetonter Kunstformen anhand ausgewählter Beispiele*. Universität Wien: Dipl. 2002. S. 118.

⁶²² George Maciunas. „Neo-Dada in den vereinigten Staaten“ (1962). *Happenings*. ebd. (Anm. 565). S. 192.

diverser Künstler und Theoretiker jener Zeit bereitstellen.⁶²³ Dabei zeigt sich, dass auf inhaltlicher Ebene sehr wohl Unterscheidungen gemacht wurden, die sich insbesondere was das Event im Kontrast zum Happening anbelangt auf das Verhältnis Realität – transponierte Realität bezogen. Lässt man reale Ereignisse für sich selbst sprechen, oder greift man bis zu einem gewissen Grad ein und transformiert die Realität durch diverse Materialkonstellationen? Inwieweit handelt es sich um eine vom Künstler zu gewissen Teilen geplante Aktion, inwieweit lässt dieser zufällige Ereignisse zu?⁶²⁴ Kaprow selbst unterscheidet beispielsweise in „man made“, oder „nature made events“⁶²⁵, wobei er hier gerade die Distanz zwischen seinen Events bzw. Happenings und jenen von Cages sieht. Cage teilte im Übrigen diese Auffassung. Rein begrifflich kommt es damit allerdings zu keiner genauen Klärung, was den Künstlern zufolge auch nicht von wesentlicher Bedeutung war. „Nun, ich glaube nicht, dass es nötig ist, all diese Bemühungen zu klassifizieren. Die Bezeichnungen haben wenig Bedeutung.“⁶²⁶

Demnach scheint es nicht ergiebig in Bezug auf die Aktionskunst - Bewegung allgemein, sowie Tinguelys Maschinenspektakel im Speziellen auf die Definitionsproblematik näher einzugehen,⁶²⁷ bedenkt man, dass es ohne Unterschied, eines der wichtigsten Anliegen jener Künstlergeneration war mit dem traditionellen Denken in Begriffen und Kategorien zu brechen,⁶²⁸ was mitunter gerade die Aktionskunst der fünfziger, sechziger Jahre heraufbeschworen hat. Dahingehend hält Jean-Jaques Lebel wohl die passendste Antwort auf die Frage: was ist ein Happening? bereit: „Genaugenommen lässt sich das Happening als eine besondere «Geisteshaltung» definieren.“⁶²⁹

Vielmehr gilt es Merkmale ausfindig zu machen, die die Tendenzen der Kunstlandschaft um 1960 charakterisieren. Seien es nun Happenings wie sie Allan Kaprow, Claes Oldenbug oder Robert Whitman präsentierten, seien es Fluxusevents, Straßenaktionen Vostells, oder

⁶²³ Vgl. Jürgen Becker; Wolf Vostell (Hg.). *Happenings*. ebd. (Anm. 565). S. -470; Vgl. ebs. Harald Szeemann, Kölnischer Kunstverein (Hg.). *Happening & Fluxus*. ebd. (Anm. 565). S. -o. A.

⁶²⁴ Vgl. insb. die Happeningerklärung von Ben Vautier. „Le Happening de Ben“. *Fluxus & Happening*. ebd. (Anm. 565). S. o. A.

⁶²⁵ Vgl. Allan Kaprow/Richard Kostelanetz. „Conversations“. Gespräch mit Richard Kostelanetz. *Theatre of Mixed Means*. ebd. (Anm. 565). S. 121.

⁶²⁶ John Cage. *Für die Vögel*. ebd. (Anm. 581). S. 208/209.

⁶²⁷ An dieser Stelle sei nochmals auf die Materialienbände *Happenings: Fluxus: Pop Art: Nouveau Réalisme: Eine Dokumentation* (Anm. 565) und *Fluxus & Happening* (Anm. ...), sowie Winfried Nöths Arbeit *Strukturen des Happenings* (Anm. 565) verwiesen.

⁶²⁸ Als Beispiel für viele sei Allan Kaprow erwähnt, welcher mit der Auflösung der Kunst-Kategorisierungen ebenso forderte, dass nun nur mehr allgemein vom Künstler gesprochen werden darf. Vgl. Allan Kaprow. „The Legacy of Jackson Pollock“ (1958). *Essays on the Blurring of Art and Life*. ebd. (Anm. 606). S. 9.

⁶²⁹ Jean-Jaques Lebel. „Grundsätzliches zum Thema Happening: Für die Mitglieder des Workshops für freien Ausdruck“ (1964). *Happenings*. ebd. (Anm. 565). S. 358.

individuelle Darbietungen bestimmter Künstler, wie eben Jean Tinguely, die damit allesamt am Schnittpunkt einer Kunst stehen, die sich, Calvin Tomkins zufolge Richtung Theater⁶³⁰ bewegte. Diese Charakteristika wurden bereits zu Beginn des Kapitels erläutert⁶³¹, und sollen folglich durch eine vergleichende Betrachtung unterschiedlicher Erklärungen von Künstlern dieser Generation bestätigt werden. Aus der Fülle des Materials seien lediglich drei Statements auszugsweise erwähnt, wobei die Schlüsselaussagen durch Schrägstellung der Schrift vom Verfasser dieser Arbeit hervorgehoben wurden.

„Wenn es wahr ist, daß das *Theater* unmittelbar von allen mitgelebt werden muss und nicht nur von Einzelnen, dann muss dasjenige, das es verfälscht ausgemerzt werden. [...] *Jeder* der einem Happening begegnet *spielt mit*. Es gibt *kein Publikum* mehr, *keine Schauspieler*, keine Exhibitionisten, *keine Zuschauer* [...] jeder kann sein verhalten nach Belieben wechseln“⁶³²

„The *involve, overlap interpenetration of artforms*. [...] the element of *chance* [...] Consider an event or *theatre situation* which, which incorporates film, live dance and arching music, sounds, not considered music, and arranges for these to Happen in such a way that it is *hard to predict what will Happen*. By me that's an Happening.“⁶³³

„The „happening“ is one or another method of *using objects in motion*, and this I take to *include people* both, both in themselves and as agents of object motion. [...] Spectators will look for development where none is intended [...] *spontaneous affect* or an *improvisation* or an *spectacle of some sort*. The audience is considered an object and its behaviour as events along with the rest [...] There is *no limit of what object or what method may be used* to arrive at events.“⁶³⁴

Die besondere Bedeutung der Darstellenden Kunst zeigt sich bereits in allgemein synonym gewählten Begriffen wie: „action“, „play“, „theatre piece“, kinetic theatre“ oder „painters theatre“, sowie letztlich auch „performance“. Darüber hinaus ist, nach Winfried Nöth und Richard Kostelanetz, aber auch strukturanalytisch ein Vergleich beider Kunstformen möglich.

⁶³⁰ Calvin Tomkins. *Of the Wall*. ebd. (Anm. 563). S. 150.

⁶³¹ Vgl. Kap. 6.1. in dieser Arbeit

⁶³² Jean-Jaques Lebel. „Grundsätzliches zum Thema Happening: Für die Mitglieder des Workshops für freien Ausdruck“ (1964). *Happenings*. ebd. (Anm. 565). S. 358.

⁶³³ Al Hansen. „New Trends in Art.“. *The Prattler* (29.11.1961). *Happening & Fluxus*. ebd. (Anm. 565). S. o. A.

⁶³⁴ Cleas Oldenburg. „A Statement“. *Happening & Fluxus*. ebd. S. o.A.

Ihnen zufolge beinhaltet das Happening/die Aktionskunst, ähnlich dem Theater, Merkmale wie Ausführungszeit und Ausführungsart. Beide Kunstformen kündigen sich über ein Programm an und hier wie dort finden sich die Elemente: Darsteller, Aktion, „Kulisse“, „Dekoration“.⁶³⁵

Trotz tendenzieller Nähe zum traditionellen Theater gilt es jedoch gleichzeitig die Unterschiede hervorzuheben, bildeten sie doch die wesentlichen Gründe für jene Künstler, gerade eben nicht von Theater zu sprechen. - „[...]jegliche Ähnlichkeit mit der traditionellen Theatersprache ist jedenfalls ungewollt [...]“⁶³⁶

So belaufen sich die parallel konstatierbaren Abweichungen von einem traditionellen Theaterverständnis in erster Linie auf das Verwerfen eines rational – linearen Handlungsablaufes, und einem demnach gestalteten Sprechgebrauch. Zudem in der Abkehr von einer frontalen Aufteilung der Raumsituation in Publikum und Darsteller, sowie in der steten Verunsicherung des Publikums über Anfang und Ende des Spektakels durch das bewusste Streben jener Künstler nach Zufälligem und Unvorhersehbarem.⁶³⁷ An deren Stelle treten vor allem: Gleichzeitigkeit verschiedener Ereignisse, Unbestimmbarkeit, Verwandlung des Publikums in Akteure, Zufall und dadurch einerseits verstärkte Situationsgebundenheit, sowie andererseits ein als „chaotisch“ zu charakterisierender Ablauf des Geschehens, womit Absurdität und Sinnlosigkeit ebenfalls zu Charakteristika dieser ersten Formen von Aktionskunst wurden.⁶³⁸ Es gilt allerdings nochmals zu betonen, dass diese Differenzierung durchaus nicht als Regel für jede Aktion geltend gemacht werden kann.

In seiner Nähe und gleichzeitigen Abweichung vom traditionellen Theaterverständnis wird die Aktionskunst auch als „new theatre“ bezeichnet.⁶³⁹ Bedenkt man allerdings die theaterreformatischen Voraussetzungen Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts, die nach

⁶³⁵ Vgl. Winfried Nöth. *Strukturen des Happenings*. ebd. (Anm. 565). S. 78/79.

⁶³⁶ Jean-Jaques Lebel. „Umsonst (Bemerkungen zu den Happenings)“. *Happenings*. ebd. (Anm. 565). S. 357.

⁶³⁷ Vgl. Allan Kaprow. „Happenings in the New York Szene“ (1961). *Essays on the Blurring of Art and Life*. ebd. (Anm. 606). S. 17-20; Vgl. ebs. Richard Kostelanetz (Hg). *The Theatre of Mixed Means*. ebd. (Anm. 565). S. 7-9, sowie Winfried Nöth. *Strukturen des Happenings*. ebd. (Anm. 565). S. 79-90.

⁶³⁸ Vgl. bsw. Günther Rühle. „Welt aus dem Kopfstand: Happenings: Versuch einen scheinbaren Unfug zu erklären“ (1964). *Happenings*. ebd. (Anm. 565). S. 370. Vgl. ebs. Piere Restany. zit. n. Winfried Nöth. *Strukturen des Happenings*. ebd. (Anm. 565). S. 9.

⁶³⁹ Vgl. Michael Kirby. zit.n. Richard Kostelanetz (Hg). *The Theatre of Mixed Means*. ebd. (Anm. 565). S. ix; Vgl. ebd. S. xi.

Aussagen der Künstler, durchaus Anregungen gaben⁶⁴⁰, so scheint mit dieser Charakterisierung etwas zu weit gegriffen, insbesondere dahingehend, als die frühen Theaterreformer ihre Vorbilder wiederum aus vorliterarischen, sowie außereuropäischen Theaterformen bezogen. Zudem betont Richard Kostelanetz bezeichnenderweise, dass die Verschmelzung unterschiedlicher Künste „[...]is as old as Art itself“⁶⁴¹

Aus diesem Grund scheint der Autor, so er von einem „Theatre of Mixed Means“ spricht, welches verschiedenste Formen von Aktivität beinhalte und sich dennoch deutlich von herkömmlichen Theaterverständnis abhebe, des Wesen der aktionistischen Kunsttendenzen um 1960 in ihrer Indefiniertheit sowie Indeterminiertheit durchaus adäquat zu beschreiben.

Wissend, dass die Aktionskunst dieser Zeit eben keiner Regel unterworfen war, und somit nicht nur ungeplante Ereignisse darstellte, oder fern von jeder traditionellen Bühnensituation stattfand, verwirft Kostelanetz bereits etablierte Begriffe wie eben beispielsweise „Event“ und „Happening“, da diese ihm einerseits zu vage, sowie gleichzeitig zu stark mit bestimmten Künstlern und ihren Haltungen oder Aktionen verbunden scheinen.⁶⁴² Sein Vorschlag von einem „Theatre of Mixed Means“ zu sprechen ist, durch die Offenheit dieses Terminus, demnach sehr gut geeignet, um nicht nur die Aktionskunst dieser Zeit allgemein, sondern vor allem auch einige spektakuläre Maschinenaktionen Tinguelys zu beschreiben, welche sich durch den individuellen Ansatz des Künstlers in keine der bisher verbreiteten Kategorien optimal einfügen lassen würden. Zudem betont auch Pontus Hultén, dass „Happenings“, sowie die Pop-Art allgemein, nach ihrer Hochphase, bald von einem ermüdenden Dilettantismus gekennzeichnet waren, den Tinguely wohl ebenfalls bemerkte, was ihn, so Hultén, letztlich direkt zum Theater führte.⁶⁴³

Dabei ist der Gedanke nicht abwegig, dass ein Künstler, wie Tinguely, der sich ohnehin keiner künstlerischen Richtung, oder irgendeinem „Credo“ verschrieb und eine Definition dessen was er machte, per se ablehnte, seine Tätigkeit folglich auch nicht allgemeinen „Modebegriffen“, wie dem „Happening“ unterstellen wollte, denn, wie aus Recherchen zu dieser Arbeit hervorgeht, verwendete Tinguely den Begriff „Happening“ für seine eigenen Aktionen nicht direkt. Eine Annahme, die in dem, in Kollaboration mit Robert Rauschenberg entstandenen Bühnenereignis

⁶⁴⁰ Insbesondere Lebel betont dabei, dass Europa ein derart „wunderartiges“ Theater schon erlebt habe und erwähnt hier erneut: das Augenblickstheater von Marinetti, Dada – Vorstellungen, das Bauhaus Theater sowie „großartige Gesten“ der Surrealisten. Vgl. Jean-Jacques Lebel. „Umsonst (Bemerkungen zu den Happenings)“. *Happenings*.. ebd. (Anm. 565). S. 357.

⁶⁴¹ Richard Kostelanetz (Hg). *The Theatre of Mixed Means*. ebd. (Anm. 565). S. 3

⁶⁴² Vgl. ebd. S. xi.

⁶⁴³ Vgl. Pontus Hultén. *Méta*. ebd. (Anm. 1). S. 241

„The Construction of Boston“, durch Aussagen der Künstler, bestätigt zu werden scheint. (vgl. Kap.6.2.2.1.b) In diesem Sinne dienen in dieser Arbeit sämtliche herangezogene oder von Kostelanetz übernommene Bezeichnungen lediglich als Beschreibungsmöglichkeit und sind nicht als Definition zu verstehen, denn insgesamt scheint es weder in Bezug auf Tinguelys Werk noch auf das seiner Zeitgenossen sinnvoll Undefinierbares definieren zu wollen, oder gleichsam Kategorien aufzustellen.

„Does it matter? Looking back I see the 60's as a period during which we all contributed to precipitate a fantastic change, a near-mutation, a pre- revolutionary situation. We used to be a few hundreds or thousands.“⁶⁴⁴

6.2. Aktionen und Kulturstationen: Tinguelys „Theatre of Mixed Means“

In der Einstellung, dass Kunst zukünftig vor allem eine soziale Aufgabe zu erfüllen habe, schätzte Tinguely die Vorstellung sie als ein Spiel zu betrachten, das gleichermaßen vom Künstler als auch vom Betrachter/Publikum durchgeführt werden könne. Im Rahmen dieses Spiels konnte letzterer in die Kunst involviert und damit die Schranke zwischen Kunst und Leben durchbrochen werden. Lediglich in dieser Hinsicht sah Tinguely, wenngleich er gegenüber der amerikanischen ebenso wie der europäischen⁶⁴⁵ Pop Art stets eine kritische Haltung vertrat,⁶⁴⁶ sein Schaffen dennoch als populäre Kunst.⁶⁴⁷ Folglich begab sich auch Tinguely, durch seine Arbeit in ein „alltägliches Theater“, von dem, ähnlich wie Cage, bereits sein Freund Yves Klein gesprochen hatte.⁶⁴⁸ Bestätigt wird dies dezidiert durch den Kritiker Pierre Restany, welcher innerhalb der Mitglieder des Nouveaux Réalistes nach Klein in besonderem Maße Jean Tinguely, Niki de Saint Phalle und Daniel Spoerri, als „[...]les metteurs en scène de notre monde industriel“ charakterisierte.⁶⁴⁹

⁶⁴⁴ Robert Filliou. Brief an George Maciunas (27.5.1970). *Happening & Fluxus*. ebd. (Anm. 565). S. o.A.

⁶⁴⁵ Die Gruppe der Nouveaux Réalistes wird auf Grund, derselben Intention sich durch die Kunst dem Abenteuer der Realität zu widmen und ihrer diesbezüglichen Verwendung alltäglicher Objekte und Materialien gerne mit den amerikanischen Pop- und Schrott Künstlern verglichen, beziehungsweise weitgehend ebenfalls als Pop-Künstler angeführt. Vgl. u.a. Jürgen Becker; Wolf Vostell (Hg.). *Happenings*. ebd. (Anm. 565). S. -470; Vgl. ebs. Calvin Tomkins. *Of the Wall*. ebd. (Anm. 563). S. 191.

⁶⁴⁶ Dies insbesondere auf Grund der vorherrschenden Ungezwungenheit und wegen des schnellen kommerziellen Erfolgs. Vgl. Pontus Hultén. „Der Mensch und sein Werk“. *Museum Jean Tinguely Basel: Die Sammlung*. ebd. (Anm. 54). S. 57 u. 63.

⁶⁴⁷ Vgl. Calvin Tomkins. *The Bride and the Bachelors*. ebd. (Anm. 570). S. 151.

⁶⁴⁸ Vgl. Pierre Restany. *Le Nouveau Réalisme*. ebd. (Anm. 103). S. 149.

⁶⁴⁹ Pierre Restany. ebd. S. 212.

Ob Tinguely bei seinen ersten, noch vor 1960 entstandenen, Aktionen⁶⁵⁰ bereits von Leuten wie Cage oder Kaprow, sowie generell der in Amerika (vor allem in New York) zeitgleich aufblühenden Aktionskunst gehört hatte? Pontus Hultén zufolge sei dies kaum anzunehmen und auch Renate Damsch-Wiehager betont, dass die Anfänge von Fluxus und Pop-Art in Amerika von europäischen Künstlern damals noch nicht rezipiert wurden.⁶⁵¹

Lange sollte es allerdings nicht dauern bis Tinguely 1960 seinen Weg nach New York antrat. Jener Kunstmetropole, die in Bezug auf die sich damals formierende Aktionskunst zum Zentrum des Geschehens wurde. Hier galt der Besuch von Happenings sehr bald geradezu als „chic“,⁶⁵² wobei Tinguely mit der Idee einer kunstzerstörerischen Maschinenaktion einen eigenwilligen Beitrag zu diesen aktionistischen Tendenzen der bildenden Kunst in Übersee lieferte.

„[...] il y avait l'ambiance que c'était très bonne. Aujourd'hui nous avons une autre ambiance. Il y a eu...il y a eu toute la série des happenings, qui se sont fait, entre temps. Il y a eu les...les „actions“, les actions d'artists, il y a eu les manifestations de la rue, il y a eu...il se fait énormément de choses depuis“.⁶⁵³

6.2.1. Zerstörungsaktionen

6.2.1.1. Das Museum als Kulisse

Mit seiner Reise nach Amerika kam Tinguely der Einladung des New Yorker Galeristen George Steampfli nach, welcher dem Künstler eine Ausstellung für denn Januar 1960 versprochen hatte. Erst auf der Schiffsreise, in Gedanken an jene Stadt, die sich Tinguely als eine der modernsten, aber auch chaotischsten vorstellte, wo der Mensch in nächsten Kontakt mit der Maschine stand, kam ihm die Idee einer sich selbst zerstörenden Maschine, die damit eben diese Charakteristika ausdrücken sollte.⁶⁵⁴ Zudem ist sie als konsequente Weiterführung seiner Vision einer ephemeren, entmaterialisierten Kunst zu verstehen, die dahingehend dem Leben in seiner Vergänglichkeit entspricht und zugleich Tinguelys Infragestellung „traditioneller“ Kunstanschauungen offenbart.

⁶⁵⁰ Vgl. beispielsweise der *Méta-matic*-Ausstellung bei Iris Cert (1.7.1959), der Präsentation der „*Méta-matic* No. 17“ vor dem Musée d'Art Moderne (2.10.1959), oder dem von ihm veranstalteten *Cyclo-matic*-Abend in London (12.11.1959). Vgl. Kap. 3.5.2.

⁶⁵¹ Vgl. Pontus Hultén. *Méta*. ebd. (Anm. 1). S. 107; Vgl. ebs. Renate Damsch-Wiehager. „'Fülle' des Materiellen und Feier der 'Leere'“. *ZERO und Paris 1960: Und heute*. ebd. (Anm. 564). S. 9

⁶⁵² Vgl. Calvin Tomkins. *Of the Wall*. ebd. (Anm. 563). S. 154.

⁶⁵³ Jean Tinguely/o.N. *Interview*. ebd. (Anm. 157). S. 3.

⁶⁵⁴ Vgl. ebd. S.9.

Ersichtlich wird dies an seiner Vorstellung das geplante Spektakel im Garten des Museums of Modern Art zu präsentieren, spiegelte sich doch genau hier am prägnantesten seine Kritik am Museum als kulturelle Institution, die stets alte und so genannte „hohe“ Kunst aufbewahrt. So wurde durch den Plan ein Kunstwerk zu gestalten, welches sich selbst vor dem Museum vernichte, die traditionelle Funktion des Museums vom Künstler für obsolet erklärt.

„Die Kunst im Museum gehört einer Vergangenen Zeit an, die wir nicht länger sehen und fühlen können [...] L'art éphémère dagegen [...] bringt eine Verbindung mit der ständig wechselnden Wirklichkeit“⁶⁵⁵

Zeigt sich bereits in Tinguelys aus alltäglichen Materialien konstruierten Maschinen, deren geräuschvoller Bewegungsablauf auf Zufall basiert und welche stets Gefahr laufen irgendwann nicht mehr zu funktionieren, der damalige Zeitgeist, so präsentierte seine Vorstellung einer sich selbst zerstörenden Maschine wohl den Höhepunkt seiner Abneigung gegenüber dem traditionellen Museumsbetrieb. Dabei beinhaltet die Zerstörung an sich aber grundsätzlich keinen negativen Gedanken. Zum Einen ist Zerstörung ohnehin eine mögliche Konsequenz der stets notwendigen Veränderung und zum Anderen galt dem Künstler der Zerstörungsakt vielmehr als eine Art „Freitod“, da die Maschine in Anarchie und Freiheit ihr Ende eigenständig wählen konnte.⁶⁵⁶ Darüber was letzten Endes passieren würde, hatte Tinguely nämlich tatsächlich keine Kontrolle. Unterstützung in seinem Vorhaben erhielt der Künstler vor allem durch den in New York weilenden Dadaisten Richard Huelsenbeck, welcher in Tinguelys Werk ohnehin die Verwirklichung dadaistischer Ideen sah.⁶⁵⁷ Er führte Tinguely auch in eine Gruppe junger amerikanischer Pop- und Schrottkünstler wie Robert Rauschenberg, Jasper Johns, oder Richard Stankiewicz ein und half ihm zusätzlich seine Bekanntschaft mit Duchamp zu erneuern.⁶⁵⁸

Nachdem Tinguelys Ausstellung in der Steampfli Galerie erfolgreich verlaufen war und sich der junge Kurator des „MoMa“, Peter Selz, besonders für Tinguelys höchst umstrittenes Unternehmen eingesetzt hatte, öffneten sich die Tore des Museum für ein nicht vorhersehbares Spektakel.⁶⁵⁹(vgl. Abb. 48⁶⁶⁰u. 49⁶⁶¹)

⁶⁵⁵ Billy Klüver. „The garden party“. *Méta*. ebd. (Anm.1). S. 143.

⁶⁵⁶ Vgl. Jean Tinguely/o.N. *Interview*. ebd. (Anm. 157). S. 2

⁶⁵⁷ Vgl. Richard Huelsenbeck. Auszug aus einem Vorwort in „Katalog New York“ (1961). *Jean Tinguely*. Kat. 1972. ebd. (Anm. 125) S. o. A.

⁶⁵⁸ Vgl. Calvin Tomkins. *The Bride and the Bachelors*. ebd. (Anm. 570). S. 167/168.

⁶⁵⁹ Vgl. ebd. S. 168-170.

⁶⁶⁰ Abb. 48: *Hommage à New York*, Museum of Modern Art, New York, 17. März 1960. aus: Manfred Fath (Hg.). *Jean Tinguely: »Stillstand gibt es nicht!«*. ebd. (Anm. 155). S. 27.

⁶⁶¹ Abb. 49: *Hommage à New York*, Museum of Modern Art, New York, 17. März 1960. aus: Galerie Bruno Bischofberger (Hg.). *Jean Tinguely: Werkkatalog*. Bd. 1. ebd. (Anm. 281). S. 113.



Abbildung 48: *Hommage à New York*,
Museum of Modern Art, New York, 17.
März 1960.

6.2.1.1.a. *Hommage à New York* (1960)

Zusammen mit dem Wissenschaftler Billy Klüver begann im Buckminster Fuller-Dom des Museums ein Maschinenbau für den Tinguely meinte alles an Material gebrauchen zu können. Er sammelte alte Motoren, Fahrradräder, Kinderwagen, eine Babywanne, einen Wetterballon, Rauch- und Stinksignale. Hinzu kamen ein altes Klavier, ein durch eine Glocke und Kanister in ein Schlagzeug umgewandelter Adressograf, ein Münzwerfer, den Robert Rauschenberg für dieses Projekt beisteuerte, sowie vieles mehr.⁶⁶²

Nachdem Tinguely auf Grund der zu dieser Jahreszeit frühen Dämmerung noch kurzerhand beschlossen hatte, sein Werk zur Sichtbarmachung weiß anzustreichen war es am 17. März 1960 um 19:30 soweit. Im Publikum sammelten sich unter anderen John Cage, Robert Rauschenberg und „[...]komische Leute[...]“⁶⁶³ wie Mark Rothko und Barnett Newman. Sie alle wohnten sodann einem Schauspiel bei, das Tinguely, derart eigentlich nicht geplant hatte.⁶⁶⁴

⁶⁶² Vgl. Billy Klüver. „The garden party“. *Méta*. ebd. (Anm. 1). S. 130 u. 136.

⁶⁶³ Jean Tinguely. zit. n. Margrit Hahnloser Ingold. „...und definitiv ist sowieso provisorisch“. *L'Esprit de Tinguely*. ebd. (Anm. 158). S. 127.

⁶⁶⁴ Die folgende Beschreibung bezieht sich auf einen nachträglichen Bericht von Billy Klüver. „The garden party“. *Méta*. ebd. (Anm. 1). S. 130, 136/137 u. 143.



Abbildung 49: *Hommage à New York*, Museum of Modern Art, New York, 17. März 1960.

Nachdem gleich zu Beginn eine Sicherung durchgebrannt war spielte das Klavier, in dessen Tasten Fahrradarme schlugen, lediglich drei Töne, diese allerdings weit länger als geplant. Das erste aus Stahlstücken konstruierte Gerüst beinhaltete eine seiner Méta-matic-Maschinen. Deren abwärts rollendes Papier sollte, von Bierdosen bemalt, durch eine mit stinkenden Flüssigkeiten gefüllte Babywanne rinnen, um hierauf mittels eines Ventilators in das Publikum geblasen zu werden. Das Papier lief allerdings nach oben statt nach unten, weswegen die Babywanne leer blieb und der Ventilator, an Stelle von Papier lediglich weißen Rauch in das Publikum blies, welches, in Nebel eingehüllt, für kurze Zeit das Spektakel gleich einem Geräuschkonzert nur hören, aber nicht sehen konnte. Eine weitere Zeichenmaschine, die am Klavier angebracht war, sollte mit Texten wie „Ying is Yang“ bedrucktes Papier waagrecht und senkrecht entrollen. In erstere Richtung war jedoch das Papier nicht fixiert und flog kurzum über das brennende Klavier. Tinguely hatte zudem zwei Wagen gebaut, von welchen ersterer sich auf den Gartenteich hinbewegen sollte um dort schließlich „Selbstmord“ zu begehen. Für den Zweiten war geplant, dass dieser, mit der amerikanischen Flagge geschmückt, hupend unter dem Klavier hervortritt und dabei Dosen nach sich zieht. Während der „Selbstmordwagen“ einen zu schwachen Motor hatte, sodass Tinguely zum gelungenen Tod nachhelfen musste, raste der andere Wagen, weit schneller als gedacht, laut hupend in Richtung Publikum. Dabei peilte er zunächst einen auf einer Leiter stehenden Korrespondenten der „Paris Match“ an, um, von diesem umgedreht, Kurs auf die Lautsprecheranlage der NBC zu nehmen. Zudem war die im Wetterballon befindliche Petroleumflasche leer, sodass dieser nicht, wie von Tinguely intendiert, zerplatze.

Zwar funktionierten die Stink- und Rauchsignale wunderbar, doch die gesamte Maschine, die nach zwanzig Minuten eigentlich vollständig zerstört sein sollte, sackte, nachdem das Stahlgerüst durch Widerstände zum Schmelzen gebracht war, lediglich zusammen. Letztendlich forderte Tinguely einen Feuerwehrmann auf alles zu löschen, da sich im brennenden Klavier ein Schaumlöscher befand und der Künstler befürchtete dieser könne explodieren. Das Publikum, im Glauben der Feuerwehrmann handle nach Eigeninitiative, buhte diesen darauf entschlossen aus.

„Es fällt schwer die „Zufallsereignisse“, die Pannen und die kontrollierten Momente der Aktion voneinander zu trennen“⁶⁶⁵

In der Tat: Diese Maschine entwickelte ein Eigenleben und beschloss sich dabei in Anarchie und Freiheit eben nicht zu zerstören. Dennoch kann man nicht sagen die Vorführung wäre misslungen, denn, so Klüver, sie glich einem wissenschaftlichen Experiment⁶⁶⁶, welches eigentlich nie „misslingen“ kann. Es war tatsächlich gerade dieser experimentelle Charakter, den Tinguely sich von der Kunst erwartete. Die Möglichkeit zu probieren und damit immer neue Situationen zu kreieren. Aus diesem Grund freute sich der Künstler über den Ablauf des Geschehens und betonte noch im Nachhinein die Aktion wäre von all jenen die er noch machen sollte „[...] le plus pur en quelque sorte, parce que il était aussi le plus...le plus luciférien, le plus inattendu[...]“⁶⁶⁷

Mit *Hommage à New York* hatte Tinguely ein Kunstwerk geschaffen, welches in der Tat das Gegenteil von Monumenten darstellte und bei welchem das Publikum keinesfalls passiv bleiben konnte. In diesem Sinne fand er die beste Lösung für seine Suche nach einer Kunst, die so frei, chaotisch und vergänglich sein sollte, wie das Leben. Zudem handelte es sich bereits um eine Art totale Kunst und zwar nicht nur da sie durch Elemente wie Licht, Luft, Rauch, Feuer und Klang alle Sinne des Zuschauers in Anspruch nahm, sondern auch dahingehend, als sie jede Möglichkeit offen ließ. Dabei scheint es allerdings geradezu paradox, dass dieses Werk im Moment seiner vollen Entfaltung bereits zerstört ist.

⁶⁶⁵ Billy Klüver. „The garden party“. *Méta*. ebd. (Anm. 1). S. 143.

⁶⁶⁶ Vgl. ebd. S.143.

⁶⁶⁷ Jean Tinguely/o.N. *Interview*. ebd. (Anm. 157). S. 3.

Hommage à New York gilt als eines der wichtigsten Werke Tinguelys, welches einen Wendepunkt in seinem Schaffen markierte. Dies nicht nur in Hinblick auf die Verwendung neuer Materialien und seine hier begründete Faszination an der später weitergeführten Arbeit mit Sprengstoff. Man kann auch sagen sie fundierte sein zuvor bereits bemerkbares Interesse an einem Dasein als „[...]régisseur - a stage director for spectacles, in which the crowd was as important to the total effect as the absurd antic of his liberated machines“.⁶⁶⁸

Tinguelys frühe Idee eines neuen, absurden Theaters als Spiel zwischen Maschine und Mensch, beziehungsweise eines Autotheaters, wo das Publikum zum Mitakteur wird, scheint hier jedenfalls vorhanden. Er selbst war fasziniert von chinesischen Feuerwerken, die als Manifestationen spektakulärer Schauspiele gelten und in Laufe der Zeit zu klassischen Kunstwerken entwickelt wurden.⁶⁶⁹ Sie sah er schließlich als einzige Vergleichsbasis zu seinen Zerstörungsaktionen,⁶⁷⁰ wobei beide eine vergängliche Kunst darstellen, die als solche das theatrale Genre in verschiedensten Ausdrucksmöglichkeiten beinhaltet.

Der Gedanke, dass sich ein Kunstwerk eigenständig vor den Kulissen eines Museum zerstörte entsprach Tinguelys Vorstellung von Anarchie und Freiheit und er fand Gefallen an der Idee ein derartiges „Feuerwerks – Ereignis“ nochmals zu inszenieren, um gleichzeitig seine Arbeit mit Sprengstoff zu steigern. Dabei unterstreicht von seinen weiteren Zerstörungsaktionen⁶⁷¹ gerade das Raketen-Spektakel „Étude pour une fin du monde No. 1“ Tinguelys Rolle als Regisseur, dem sich die Kontrolle über die geplante Inszenierung letztlich doch entzieht. Dies kommt anhand eines von ihm dafür gefertigten Plans zur Geltung und es scheint nicht unwesentlich diesen dahingehend näher zu beschreiben.⁶⁷²

⁶⁶⁸ Calvin Tomkins. *The Bride and the Bachelors*. ebd. (Anm. 570). S. 182/183.

⁶⁶⁹ Vgl. Pontus Hultén. *Méta*. ebd. (Anm. 1). S. 133.

⁶⁷⁰ Vgl Calvin Tomkins. *The Bride and the Bachelors*. ebd. (Anm. 570). S. 151.

⁶⁷¹ *Homenaje a Dalí* (Spanien, 12.8.1961), *Étude pour un fin du monde No.1* (Humblebeak, 22.9.1961), *Étude pour une fin du monde No. 2* (Nevada, 21.3.1962), *La Vittoria* (Mailand, 28.11.1970). Zudem könnten ebenfalls *Rotozaza II* (NY, Loeb Studet Ceter, 19.10.1967) und *Rotozaza III* (Bern, Okt.1969) aufgeführt werden.

⁶⁷² Der Plan befindet sich abgedruckt und transkribiert in: Pontus Hultén. *Méta*. ebd. (Anm. 1). S. 218/219.

6.2.1.1.b. *Étude pour un fin du monde No. 1 (1961)*

Als die Ausstellung „Art in Motion“ in dritter Station unter dem Titel „Bevaegelse i Kunsten“ im Louisiana Museum in Humlebeak bei Kopenhagen gezeigt werden sollte, gestaltete Tinguely einen Weltuntergang im Rahmen eines „pyrotechnischen Dramas in sieben Akten“.⁶⁷³ Diese „Monster – Skulptur – selbstvernichtend – dynamisch – und aggressiv“⁶⁷⁴, die auf der Parkanlage zwischen dem Museum und der Ostsee aufgestellt wurde bestand aus fünf größeren und mehreren kleinen Figuren. Schrott Gips, Dynamit und Feuerwerkskörper unterschiedlicher Art wurden dabei vom Künstler als Material hinzugezogen.

Tinguelys Skizze dafür suggeriert einen genau geplanten Ablauf und verrät zudem einzelne Titel, beziehungsweise Charakterisierungen der Akte wie „I Klassische Stücke“, „II Einsamkeit und Parodie“, „IV Ironie und Romantik“ oder „VII Mörser und Vernichtungsstimmung“.⁶⁷⁵

Als Ouvertüre gedacht, sollte gleich zu Beginn des Spektakels eine weiße Friedenstaube aufsteigen. Hiernach verzeichnet die Skizze den Auftritt von Nähmaschinen, einem roten Puppenwagen und einem Schaukelpferd, um, sich bewegend, klassisch ernste Späße zu vollführen. Eine Puppe in der Gestalt des sowjetischen Kosmonauten Gagarins sollte darauf innerhalb von fünf Minuten in die Luft geschleudert und dort abgeschossen werden. Nach einer, vom Künstler gekennzeichneten „Pause“ war „großer“ sich verbreitender weißer Rauch geplant. Darauf – die erste Explosion und Raketenangriff. Die Selbstzerstörung konnte beginnen. Tinguely hatte dafür etwa eine Minute vorgesehen während dieser, wie auf Parallelbeschreibungen innerhalb der Skizze zu entnehmen ist, sich Angst und Schrecken verbreiten sollte. Betitelte der Künstler den fünften Akt mit „Neben-Raserei“⁶⁷⁶, so meinte er hier vermutlich die in dem Ablauf festgehaltenen „Neben- Detonationen“ während der Zerstörung. Zu guter Letzt sollte in „parodistischer Stimmung“ nach der Vernichtungsszene die französische Fahne an einem Fallschirm herunterfallen.⁶⁷⁷

Obgleich Tinguely diesmal ein ausgeklügeltes „Skript“ angefertigt hatte, entwickelte die Vorführung seines kinetisches Schauspiels, oder „kinetic environments“, wie Kostelanetz hierzu sagen würde,⁶⁷⁸ bei der Eröffnung am 22. Sept. 1961 erneut Eigendynamik.

⁶⁷³ Annelie Lüttgens. „L'Esprit de Tinguely: das Wunderbare besiegt das Nützliche“. *L'Esprit de Tinguely*. ebd. (Anm. 158). S. 37.

⁶⁷⁴ Pontus Hultén. *Méta*. ebd. (Anm. 1). S. 216.

⁶⁷⁵ Vgl. Tinguelys Skizze zu „Étude pour un fin du monde No. 1“. *Méta*. ebd. (Anm. 1). S. 218/219.

⁶⁷⁶ Vgl. ebd.

⁶⁷⁷ Vgl. ebd; Vgl. ebs. Bericht von Pontus Hultén. ebd. S. 216.

⁶⁷⁸ Kostelanetz beschreibt dies als eine Form des Happenings/Theatres of Mixed Means, welches geplant ist und

Pontus Hultén erzählt, Tinguely hätte sämtliche Sprengkörper mit Gips überzogen, wodurch ihre Wirkung wesentlich gesteigert wurde. Dies führte wiederum dazu, dass sich den Zuschauern das Gewand hob, während knapp über ihren Köpfen Raketen pfffen.⁶⁷⁹ Als Betrachter des Spektakels waren sie so aber dennoch involviert. (vgl. Abb. 50⁶⁸⁰ u. 51⁶⁸¹)



Abbildung 50: *Étude pour une fin du monde No.1*, Louisiana Museum Humlebeak, Dänemark, 22. Sept. 1961



Abbildung 51: *Étude pour une fin du monde No.1*, Louisiana Museum Humlebeak, Dänemark, 22. Sept. 1961

Zu einem Skandal wurde das gesamte Schauspiel aber erst, als man im Nachhinein unter den Resten der Maschine die tote Friedenstaube fand. Aus ungenauen Gründen konnte diese sich nicht rechtzeitig befreien, was Tinguely eine ganze Reihe an Anzeigen verschiedener Tierschutzvereine einbrachte. Er musste sich wegen „Tierquälerei“ vor Gericht verantworten und kam letztlich mit einer Geldstrafe von 500 Kronen davon.⁶⁸² Man kann allerdings davon ausgehen, dass die tote Taube nicht der eigentliche Grund für den Skandal war. Vielmehr hatte Tinguely in Zeiten der Kuba-Krise, des Mauer-Baus, sowie erneuter Atomwaffentests zwischen Amerika und der Sowjetunion, ein parodistisches Weltuntergangsszenario präsentiert, mit dem er die Gemüter der Menschen erhitze. Annemarie Lüttgens bemerkt hierzu, dass die Zeitung „Politiken“ Tinguelys Zerstörungsaktion neben der Meldung über die Zündung einer Atombombe in der Wüste von Nevada, abbildete.⁶⁸³

wo der Raum weitgehend vordefiniert ist. Sie sind aber ebenfalls offen in der Wahl des Raumes und der Zeit, involvieren den Betrachter und beinhalten die Möglichkeit des Zufalls. Vgl. Richard Kostelanetz (Hg.). *The Theatre of Mixed Means*. ebd. (Anm. 565). S. 6.

⁶⁷⁹ Vgl. Pontus Hultén. *Méta*. ebd. (Anm. 1). S. 216/217.

⁶⁸⁰ Abb. 50: *Étude pour une fin du monde No.1*, Louisiana Museum Humlebeak, Dänemark, 22. Sept. 1961. aus: Museum Jean Tinguely Basel (Hg.). *Museum Jean Tinguely Basel: Die Sammlung*. ebd. (Anm. 54). S. 52.

⁶⁸¹ Abb. 51: *Étude pour une fin du monde No.1*, Louisiana Museum Humlebeak, Dänemark, 22. Sept. 1961. aus: Hultén Pontus; Centre George Pompidou (Hg.). *Tinguely*. Kat. 1988. ebd. (Anm. 43). S. 115.

⁶⁸² Vgl. Annelie Lüttgens. „L'Esprit de Tinguely: das Wunderbare besiegt das Nützliche“. *L'Esprit de Tinguely*. ebd. (Anm. 158). S. 39.

⁶⁸³ Vgl. ebd. S. 39.

Wurden in dieser Arbeit nur zwei Zerstörungsaktionen Tinguelys beschrieben, so lässt sich allgemein bemerken, dass all seine Spektakel dieser Art, die, außer *La Vittoria*⁶⁸⁴, geplant aber letztlich doch dem Zufall unterlegen waren, sich durch eine Einmaligkeit der Situation auszeichnen. Aufgrund der erhöhten Gefahr, die mit derartigen Raketen- bzw. Sprengstoffinszenierungen verbunden ist, bleibt der Zuschauer, im Vergleich zu anderen Werken und kinetischen Installationen des Künstlers⁶⁸⁵, physisch außenstehend,⁶⁸⁶ wobei ein gewisser Grad an körperlicher Involvierung, durch den „überspringenden Funken“⁶⁸⁷ gegeben ist, der je nach Ablauf der Aktion variiert. Wollte Tinguely die Menschen mit seinen Spektakel aber vor allem geistig aufrütteln, so hatte er dies allerdings in jedem Fall erreicht.

Wenngleich heute noch Fotos oder Videoaufzeichnungen vorhanden sind, bleiben derartige Spektakel des Künstlers, auf Grund ihrer Situationsgebundenheit gewissermaßen Mythos, zusammengetragen aus Ausschnitten von Aufnahmen sowie unterschiedlichen Berichten von Anwesenden. Das Schauspiel selbst kann in selber Form nicht mehr nachempfunden werden und darüber hinaus bleibt auch kein Kunstwerk zur Aufbewahrung im Museum, oder für den Verkauf in einer Galerie übrig.⁶⁸⁸ „[...]il y a ce que racontent les gens qui l'ont vu, ou qui l'ont pas vu, ou qui l'ont cru, ou qui l'ont lut qui ont cru voir.“⁶⁸⁹

⁶⁸⁴ Tinguely inszenierte 1970 anlässlich des zehnjährigen Bestehens der Nouveaux Réalistes seine letzte Zerstörungsgaktion *La Vittoria*. Der riesige Phallus, der schließlich nach einem lettristischen Vortrag von Françoise Dufrêne zu einem aus Lautsprechern erklingenden „O sole mio“ vor dem Mailänder Dom explodierte, handelte von Anfang bis Ende genau nach Tinguelys Plan. Vgl. Pontus Hultén. *Méta*. ebd. (Anm. 1). S. 345

⁶⁸⁵ Es sei hier an die physische Aktivierung des Zuschauers durch das vom Betrachter ausgehende In- Betrieb- Setzen seiner Maschinen erinnert.

⁶⁸⁶ Bei *Étude pour une fin du monde No. 2* erfolgte auf Grund der erhöhten Verwendung an Sprengstoff und dem daraus resultierenden größeren Risiko lediglich eine Fernsehaufzeichnung.

⁶⁸⁷ Das Publikum wird beispielsweise in Rauch eingehüllt und erfährt die Detonationen am eignen Leib

⁶⁸⁸ Jean Tinguely/o.N. *Interview*. ebd. (Anm. 157). S. 2

⁶⁸⁹ Jean Tinguely. ebd. S. 3.

6.2.2. Bühnenaktionen

Man kann sagen von Anbeginn seines künstlerischen Schaffens hatte sich Tinguely für seine das Museum negierende, bewegliche „art éphémère“⁶⁹⁰ theatralen Präsentationen in unterschiedlichster Form bedient und kreierte gleich einem Regisseur seine eigenen kinetischen Schauspiele. Fand Tinguely dabei zum Beispiel auf öffentlichen Plätzen und in Galerien stets unterschiedliche Aufführungsorte und Kulissen, so suggerieren die Bemerkungen Spoerri über Tinguelys Ideen zu dem „Farbenballett“, oder dem „Autotheater“, sowie seine seit 1954 immer wieder festgehaltenen Entwürfe zu Bühnenprojekten, dass den Künstler nicht nur die Bühnenkunst, im Sinne eines Spektakels interessierte, sondern er darüber hinaus dem Theater als Aufführungsort ebenfalls nicht abgeneigt war. Solange er dort Vorstellungen nach seinen eigenen Visionen kreieren konnte, schienen ihm die Möglichkeiten, die im Rahmen eines Theater- bzw. Operngebäudes vorhanden sind sicherlich nicht uninteressant.

Erste Gelegenheit die Bühne für eigene mit anderen Künstlern entwickelte Ideen zu nutzen beziehungsweise, so Hultén, um einfach auch andere Ausdrucksmöglichkeiten auszuprobieren,⁶⁹¹ ergab sich zwischen 1961 und 1962 bei zwei Gemeinschaftsprojekten mit Robert Rauschenberg, Niki de Saint Phalle und anderen Künstlern. Dabei handelt es sich um Bühnenaufführungen, die wie zu zeigen ist, nichts mit dem „traditionellen“ Theaterverständnis gemein haben, sondern gleich seinen eigenen Bühnenprojekten im Zeichen eines offenen, nicht- literarischen Theaters stehen und dabei auch im Kontext der Aktionskunst seiner Zeit zu betrachten sind. Aus diesem Grund lassen sie sich auch nicht mit Tinguelys in späterer Folge entstandenen Bühnenarbeiten zu dem Ballett „Eloge de la Folie“, 1966 und „Cenodoxus“, 1972 vergleichen. Für letztere fertigte der Künstler Ausstattungen, die dem Stück in gewisser Form doch angepasst werden mussten, während bei den Bühnenereignissen mit Rauschenberg jeder Künstler für sein Handeln, seine Ideen selbst verantwortlich war und dadurch alle Partizipierenden gleichsam zum Regisseur wurden. Ein bedeutender Unterschied, wie auch Werner Düggin in einem Gespräch vergangenen Jahres bemerkte, denn wenn ein Künstler frei von Vorgaben sein eigenes Theater gestaltete so entstanden daraus „[...] Kunstwerke für sich...Ein Bühnenbildner muss mir dienen, dem Stück dienen, verstehen Sie was ich meine? Das ist nicht die Aufgabe von einem bildenden Künstler“⁶⁹²

⁶⁹⁰ Vgl. Billy Klüver. „The garden party“. *Méta*. ebd. (Anm. 1). S. 143.

⁶⁹¹ Vgl. Pontus Hultén. ebd.. S.241.

⁶⁹² Aus einem Gespräch mit Werner Düggin. am. 24.2.2008, in der Kronenhalle in Zürich Tonbandaufnahme. Die Unterlagen liegen beim Verfasser.

6.2.2.1. „Weihekunst-Opponenten“⁶⁹³: Robert Rauschenberg und Jean Tinguely – Kollaborationen für die Bühnenergebnisse *The Concert/Variations II* respektive *Homage to David Tudor* und *The Construction of Boston*

Als „Schrottplatzzauberer“ und „Weihekunst-Opponenten“ bezeichnet Hans-Joachim Müller in einem jüngst erschienen Artikel der Neuen Zürcher Zeitung die Künstler Robert Rauschenberg und Jean Tinguely und verweist damit auf die derzeit (19.10.2009 - 17.10.2010) laufende Ausstellung „Robert Rauschenberg – Jean Tinguely. Collaborations“ im Jean Tinguely Museum in Basel. Eine Exposition, die sich der mannigfaltigen Zusammenarbeit beider Künstler insbesondere in den frühen 1960er Jahren widmet.⁶⁹⁴ Dieses Thema ist, so man sich mit Jean Tinguely näher auseinandersetzt, keineswegs unbedeutend, denn die Freundschaft beider Künstler führte zu einer Vielzahl an Gemeinschaftsprojekten, die Tinguelys offenes und in jeder Hinsicht kreatives Schaffen zeigt. Dieses offenbarte sich gerade zu Beginn der sechziger Jahre in unterschiedlichsten Ausdrucksformen.

Die kollegiale Freundschaft beider Künstler konnte sich insbesondere auf Grund gemeinsamer Interessen entwickeln, die sich wiederum in der parallelen Betrachtung ihrer Arbeitsweise zeigen. An dieser Stelle gilt es allerdings zu bemerken, dass die beidseitig offene Haltung gegenüber Kollaborationen unter mehreren Künstlern, gerade in Bezug auf Tinguely nicht unbedeutend ist. Einerseits verminderte sie, wie von den Künstlern seiner Generation ursprünglich angestrebt, den kommerziellen Aspekt der bildenden Kunst dahingehend, dass kein einzelnes „Meisterwerk“ mehr zu Verkauf stand.⁶⁹⁵ Im Weiteren brachte sie eine Unsicherheit über das, was letztlich entwickelt wurde,⁶⁹⁶ wodurch es in der Kunst zu dem von Tinguely⁶⁹⁷ stets visionierten Experimentalcharakter kommen konnte.⁶⁹⁸

Rauschenberg, der seine künstlerischen Wurzeln im amerikanischen abstrakten Expressionismus hatte, suchte ähnlich zu Tinguely und anderen Zeitgenossen⁶⁹⁹ nach einem Weg, seine Kunst von

⁶⁹³ Hans-Joachim Müller, „Die zwei Schrottplatz – Zauberer: « Collaborations: Robert Rauschenberg – Jean Tinguely » - im Basler Museum Jean Tinguely“, *Neue Zürcher Zeitung* (12. 11 2009), S. 26.

⁶⁹⁴ Vgl. ebd.

⁶⁹⁵ Vgl. Pontus Hultén, „Manifestationen und Kollaborationen“, *Museum Jean Tinguely Basel: Eröffnungsausstellung* ebd. (Anm. 99), S. 25.

⁶⁹⁶ Vgl. Jean Tinguely, *Françoise de Menil accompanies a Film*. Transkribierte Gespräche zu einem vermutlich nicht realisierten 30 min. Film von Françoise de Menil über Jean Tinguely. ca 1978. Quelle: Basel: Archiv des Jean Tinguely Museums.

⁶⁹⁷ Dieser Intention gingen ebenfalls viele seiner Zeitgenossen nach. Vgl. z. B. John Cage.

⁶⁹⁸ Vgl. Calvin Tomkins, *The Bride and the Bachelors*. ebd. (Anm. 570), S. 186.

⁶⁹⁹ In Bezug auf Rauschenberg gilt es vor allem John Cage und Merce Cunningham zu nennen.

persönlichen Vorlieben, Selbstaussdruck und Expression zu befreien, was ihn ebenfalls dazu führte Zufall in den Entstehungsprozess seiner Werke einzugliedern.⁷⁰⁰ Mitte der 50er Jahre begann er künstlerisch zu experimentieren. Unter anderem ging er dazu über größere Alltagsobjekte in seine Bilder zu integrieren woraus seine „combine paintings“ entstanden, deren Namen darauf verweist, dass sie sich zwischen Malerei und Skulptur befanden. Dahingehend führten beide Künstler über das von ihnen verwendete „kunstunwürdige“ Material die Realität, den Alltag in die Kunst ein und wurden hierdurch wie Hans-Joachim Müller so treffend bemerkt eben zu „Weihkunst-Opponenten“. Tinguelys Suche nach Möglichkeiten lebendige beziehungsweise vergängliche Kunstwerke zu kreieren, bei welchen folglich der Prozess in den Vordergrund rücken sollte und gleichzeitig das langwährende „Kunst-Monument“ negiert wurde, teilte Rauschenberg mit derselben Faszination. Gerade diese begründet auch bei ihm ein ausgesprochenes Interesse an der Bühnenkunst als einer prozesshaften Kunstform - „I’ve always been interested, even back in high school.“⁷⁰¹ - und vermutlich war es letzterer, über welchen es überhaupt zu Tinguelys Partizipation an den zu erläuternden Bühnenaufführungen kam, wobei beide sicherlich eine ähnliche Vorstellung von Theater hatten.

Dabei scheint es nicht unwesentlich anzumerken, dass Rauschenbergs „Bühnen-Ambitionen“ durch seine Bekanntschaft mit Leuten diesen Metiers, vor allem John Cage und Merce Cunningham bestärkt wurden. Ersterer unterrichtete 1952 am Black Mountain College, welches Rauschenberg ebenfalls besuchte. Zwar war er kein Schüler von Cage, doch es entwickelte sich eine private Freundschaft, bei welcher Rauschenberg in besonderem Maße von Cages künstlerischen Bemühungen für sich selbst profitieren sollte. Die skeptische Haltung seines Freundes gegenüber der von seinen Kollegen, wie Allan Kaprow veranstalteten „Happenings“ teilte Rauschenberg und betonte dahingehend, dass die Idee an sich nicht schlecht wäre, aber die Aufführungen stets zu wünschen übrig ließen.

Über die Bekanntschaft von Cage kam es zu einer Beteiligung Rauschenbergs bei der ersten Aufführung der Cunningham Dance Company, für welche der Komponist selbst bereits seit 1942 musikalischer Leiter gearbeitet hatte. Rauschenberg fertigte schließlich von 1954 bis 1964 Bühnenbilder für Cunningham und fungierte seit 1961 als „company stage manager“.⁷⁰²

⁷⁰⁰ Rauschenberg kaufte beispielsweise unbeschriftete Farbdosen, sodass er keinen Einfluss auf die Farbwahl hatte. Vgl. Calvin Tomkins. *The Bride and the Bachelors*. ebd. (Anm. 570) S. 215.

⁷⁰¹ Robert Rauschenberg/Richard Kostelanetz. „Conversations“. Gespräch mit Richard Kostelanetz. *The Theatre of Mixed Means*. ebd. (Anm. 565). S. 80.

⁷⁰² Vgl. Gail. B. Kirkpatrick. *Tanztheater und bildende Kunst nach 1945: eine Untersuchung der Gattungsvermischung am Beispiel der Kunst Robert Rauschenbergs, Jasper Johns, Frank Stellas, Andy Warhols und Robert Morris unter besonderer Berücksichtigung ihrer Arbeiten für das Tanztheater Merce Cunningham*. Würzburg: Königshausen & Neumann. 1996. S. 36-38.

In ihrem ähnlichen künstlerischem Interesse⁷⁰³ waren sich Cunningham, Cage und Rauschenberg darin einig, dass jede einzelne Kunstgattung eigenständig entwickelt und dahingehend gleichwertig auf der Bühne präsentiert werden sollte, wobei Cunninghams Tanz, Cages Musik und Rauschenbergs Ausstattung in dem meisten Fällen bei der Aufführung das erste Mal zusammentrafen.⁷⁰⁴ Durch die Mitarbeit bei Cunninghams Dance Company wurde Raschenbergs Interesse an einer prozesshaften und spontanen Kunst einerseits gestillt, und andererseits nochmals gesteigert. Bald intendierte der Künstler eigene Projekte dieser Art zu entwickeln, wobei ihm zufolge die in Gemeinschaft mit Tinguely und Niki de Saint Phalle entstandenen Bühnenergebnisse die ersten Schritte dazu darstellten.

„Before I did any real theatre of my own, Jean Tinguely, Jasper Johns and myself collaborated with David Tudor to do a concert in Paris 1961, and we also worked on Kenneth Koch's „The Construction of Boston [1962]“⁷⁰⁵

6.2.2.1.a. *The Concert/Variations II* respektive *Homage to David Tudor* (1961)

Rauschenberg hatte im Frühling 1961 in Paris eine erfolgreiche „one-man Show“ in der damals sehr einflussreichen Galerie Daniel Cordier. Bei dieser Gelegenheit erneuerte sich seine Bekanntschaft mit Tinguely. Zusammen mit Niki de Saint Phalle fuhren sie nach Stockholm zu der dortigen Eröffnung der „Art in Motion“ Ausstellung. Wenig später fand am 20. Juni 1961 im Théâtre de l'Ambassadeur des Etats Unis (Paris), die von ihnen organisierte Vorstellung *The Concert/ Variations II* respektive *Homage to David Tudor* statt.⁷⁰⁶

Wie es allerdings genau dazu kam, dass Tinguely bei diesem Ereignis mitwirkte ist etwas unklar, denn eigentlich war es Rauschenberg, der sich dafür einsetzte, dass er zusammen mit Tinguely, Niki de Saint Phalle und dem damals ebenfalls in Paris weilenden Jasper Johns, das kleine Theater der amerikanischen Botschaft für einen Abend nutzen konnte. Anlass war die Nachricht, dass Cages Pianist, David Tudor, im Rahmen einer Konzerttour durch Paris kommen würde.

⁷⁰³ Cunningham, Cage und Rauschenberg intendierten ihre Kunst jeweils von Expressivität, Narration und persönlichen Ausdruck zu befreien, was jeden von ihnen zur Verwendung verschiedener Zufallsoperationen in seiner Kunst zu verwenden, wobei ihre Gemeinschaftsarbeit im Hinblick auf diese Intentionen betrachtet werden müssen. Cunningham betont jedoch wie Rauschenberg maßgeblich von John Cage beeinflusst worden zu sein.

⁷⁰⁴ Vgl. Gail. B. Kirkpatrick. *Tanztheater und bildende Kunst nach 1945*. ebd. (Anm. 702). S. 18/19.

⁷⁰⁵ Robert Rauschenberg/ Richard Kostelanetz. „Conversations“. Gespräch mit Richard Kostelanetz *The Theatre of Mixed Means*. ebd. (Anm. 565). S. 80.

⁷⁰⁶ Vgl. Calvin Tomkins. *The Bride and the Bachelors*..ebd. (Anm. 570). S. 226; Vgl ebs. Calvin Tomkins. *Of the Wall*. ebd. (Anm. 563). S. 190.

Aus Freude beschlossen Johns und Rauschenberg ihm zu Ehren „something interesting“⁷⁰⁷ zu organisieren, wobei der Pianist selbst ebenfalls mitwirken sollte. Die amerikanische Botschaft, unsicher darüber was sie erwarten würde, versuchte die Präsentation möglichst geheim zu halten. Obwohl es somit keine großen Ankündigungen gab und das Konzert schließlich erst drei Tage nach offiziellem Termin abgehalten wurde, waren zahlreiche Zuschauer erschienen.⁷⁰⁸

Diese multimediale Performance⁷⁰⁹ geriet den Künstlern zu einer Bühnenaufführung, die zwar Anklänge eines Happenings verzeichnete, Tomkins zufolge aber doch weit theatraler ausgerichtet war,⁷¹⁰ was sicherlich an der konventionellen Raumsituation mit der Trennung von Publikum und Bühne lag. Außerdem sollte sie wohl auch kein Happening sein, bedenkt man dass jedenfalls Rauschenberg sich dezidiert gegen diese Aktionsform, zumindest wie sie Kaprow verstand, aussprach.⁷¹¹

Auf einer Seite der Bühne spielte David Tudor John Cages Komposition „Variations II“. Währenddessen bemalte Robert Rauschenberg auf der anderen Seite eine Leinwand, welche die gesamte Dauer der Aufführung mit dem Rücken zum Publikum platziert war, sodass dieses Rauschenbergs Kreation nie zu Gesicht bekam, die Malaktionen aber akustisch über ein Mikrofon verfolgen konnte. Tinguely hatte zu diesem Ereignis eine Art „Strip- Maschine“ konstruiert, die während der Vorstellung auf der Bühne auf und ab lief und dabei „selbst-zerstörerisch“ die an ihr angebrachten Federn verlor. Gleichzeitig präsentierte Niki de Saint Phalle ihre „Schieß-Bilder“⁷¹² indem ein aus Sicherheitsgründen bestellter Scharfschütze vom Publikum aus mit Farben auf eine weiße Gipsfigur zielte. Jasper Johns, der sich geweigert hatte auf der Bühne zu erscheinen, fertigte zum Einen ein Schild, welches den Zwischenakt ankündigen sollte und platzierte während einer kleinen Pause einen Blumenkranz „Floral Target“ in Form einer Zielscheibe auf die Bühne. (vgl. Abb. 52,53 u. 54⁷¹³)

⁷⁰⁷ Vgl. Calvin Tomkins. *Of the Wall*. ebd. (Anm. 563). S. 192.

⁷⁰⁸ Vgl. ebd. S.192

⁷⁰⁹ Vgl. Renate Damsch-Wiehager. „Chronologie 'Zero und Paris 1957 bis 1962'“. *ZERO und Paris. 1960: Und heute*. ebd. (Anm. 564). S.239.

⁷¹⁰ Vgl. Calvin Tomkins. *Of the Wall*. ebd. (Anm. 563). S. 192.

⁷¹¹ Vgl. ebd. S. 194. Es bleibt zu fragen inwieweit Tinguely diese Haltung ebenfalls vertrat.

⁷¹² Mittels eines Gewehrs wird auf ein Gipsrelief geschossen, an welchem sich Farbbeutel befinden, die durch den Schuss zerplatzen und das Relief einfärben.

⁷¹³ Abb. 52,53 u. 54: Bühnenaufnahmen von *The Concert, Variations II* respektive *Homage to David Tudor*. Théâtre de l' Ambassadeur des États Unis, Paris, 20. Juni 1961. aus: Museum Jean Tinguely Basel (Hg.). *Robert Rauschenberg – Jean Tinguely: Collaborations*. Katalog. Museum Jean Tinguely Basel. (14.10.1009 – 17.1.2010). Deutsch/Englisch. Red.: Museum Jean Tinguely. Basel; Bielefeld. 2009. S. 53, 57 u. 56.



Abbildung 52: *The Concert/VariationsII*:
Rauschenberg hinter seinem „First Time Paining“

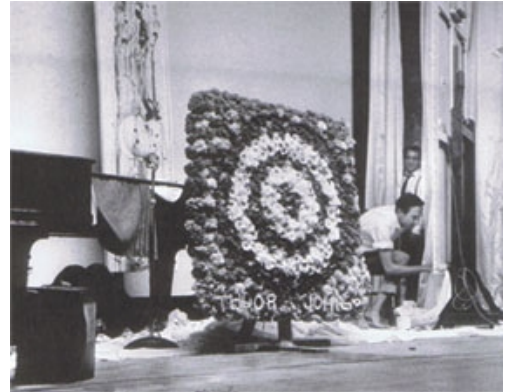


Abbildung 54: *The Concert/VariationsII*:
„Floral Target von Jasper Johns.
Rauschenberg und Tinguely im Hintergrund



Abbildung 53: *The Concert/VariationsII*: David Tudor
am Klavier. Im Hintergrund Niki de Saint Phalle mit
Tinguelys „Stripp Maschine“

Schließlich war diese wortlose Bühnenaufführung nicht von langer Dauer. Zehn Minuten vor Ende begann ein Wecker, den Rauschenberg in sein „First Time Paining“ integriert hatte zu läuten. Darauf erschien ein Assistent, der ihm half das, den Zuschauern nie präsentierte, Werk einzupacken und abzutransportieren. Erst nach einer Weile realisierte das Publikum das Ende der Vorstellung und zeugte lautstark Beifall.

In Anbetracht dieses Bühnenereignisses spricht Reinhard Lomberger sehr treffend von einer „konzertanten Aktion“⁷¹⁴, die der damaligen Weiterentwicklung des nicht-literarische Theaters in Amerika entsprach und als solches Cages Konzept einer Theatersituation/-aufführung glich. Mit diesem vor allem gemein hatte ihr Konzert nicht nur das Vermindern beziehungsweise Weglassen der Sprache und das Zulassen von Ungeplantem, sprich das Aufgabe einer

⁷¹⁴ Reinhard Lomberger. *Von Happening zu Performance*. ebd. (Anm. 621). S. 46.

künstlerischen Kontrolle. Zudem war *The Concert/Variations II* von Handlungsüberlagerungen gekennzeichnet, wo eine rationale Verbindung zwischen den einzelnen Künstleraktionen nicht auszumachen war. Persönlicher, interpretativer oder expressiver Charakter kann, auf Grund der Beschreibungen, bei den jeweiligen Künstler-Aktionen ebenfalls nicht konstatiert werden.

„Hommage to David Todor war somit eine Gemeinschaftsaktion, mit der die Beteiligten die Vereinbarkeit ihrer so ganz unterschiedlich scheinenden 'Sprachen' am aktuellen Projekt der umfassenden Grenzerweiterung der Künstler unter Beweis stellten.“⁷¹⁵

Rauschenbergs ideelle Übereinkunft mit seinem Freund und Arbeitskollegen John Cage und seine Umsetzung dieser Gedanken in seinen eigenen Bühnenwerken wurde bereits erwähnt. Ebenso ist es durchaus nicht abwegig in Bezug auf Rauschenberg und Tinguely von Gleichgesinnten zu sprechen.⁷¹⁶ Dadurch ist es nahe liegend über Rauschenberg auch eine Brücke von Tinguely zu Cage zu ziehen, ergeben sich doch bei genauerer Auseinandersetzung mit den theoretischen Haltungen beider Künstler frappierende Parallelen. An dieser Stelle gilt es darüber hinaus anzumerken, dass Cage und Tinguely einander kannten und sicherlich auch schätzten.⁷¹⁷ Dennoch konnten im Zuge dieser Recherche keine Belege ausfindig gemacht werden, die dezidiert auf eine gegenseitige Beeinflussung beider Künstler schließen lassen würde. Tinguely formulierte seine Überlegungen für eine veränderliche, von Zufallsmomenten durchdrungenen, experimentelle und totale Kunst, die den Betrachter einschließen sollte, bereits zu einem Zeitpunkt, da er, Pontus Hultén und Renate Damisch Wiehagen zufolge, wie erwähnt, vermutlich nichts von ähnlichen Anliegen in Amerika gehört hatte.

Demnach muss vielmehr erneut der Zeitgeist um 1960 betont werden, der so viele Künstler unterschiedlicher Länder und Kulturen in ihren künstlerischen Bemühungen verband und dadurch in ähnlichen Manifestationen zu Geltung kam.

⁷¹⁵ Annja Müller-Alsbach; Heinz Stahlhut. „Don't worry. We're real artists": Die Zusammenarbeit zwischen Jean Tinguely und Robert Rauschenberg/The Collaboration of Jean Tinguely and Robert Rauschenberg“. *Rauschenberg – Jean Tinguely. Collaborations*. ebd. (Anm. 713) S. 50.

⁷¹⁶ Die derzeitige Ausstellung in der Schweiz scheint dies nochmals zu unterstreichen

⁷¹⁷ Cage war bereits bei Tinguelys Aktion *Hommage à New York* anwesend und beide Künstler trafen sich in jedem Fall nochmals in Nevada 1962. Darüber hinaus berichtet Ad Petersen Tinguely hätte für sein, mit vielen Kollegen zusammen, geplantes Projekt der Kulturstation „Dylaby“, nach einer Absage von Jim Dine, vorgeschlagen John Cage zur Teilnahme einzuladen. Diese Idee wurde allerdings nicht realisiert, da der Museumsdirektor des Stedelijk Museums in Amsterdam, wo Dylaby stattfand, meinte: „[...] dass er davon nicht allzuviel halte, weil er befürchte, es würden ohnehin zuviel Kosten entstehen“. Vgl. Ad Petersen. „Dylaby im Stedelijk Museum Amsterdam: Spetember 1962“. *L'Esprit de Tinguely*. ebd. (Anm. 185) S. 158.

Dabei vollzieht einzig Calvin Tomkins in seinem Werk „The Bride and the Bachelors: Five Masters of the Avant Garde“ eine Verbindung zwischen Cage, Cunningham, Tinguely, Rauschenberg und Duchamp, wobei er ebenfalls festhält keine Vergleiche anführen zu wollen, denn es handle sich stets um individuelle Künstlerpersönlichkeiten, die dieselbe künstlerische Grundhaltung teilten.⁷¹⁸

6.2.2.1.b. *The Construction of Boston (1962)*

The Concert/Variations II bereitete den Mitwirkenden Rauschenberg, Tinguely und Niki de Saint Phalle derart Freude, dass sie ein Jahr später den Aufenthalt von Jean Tinguely und Niki de Saint Phalle in New York zum Anlass nahmen eine weitere Bühnenaufführung dieser Art zu präsentieren. Da die Künstler diesmal jedoch für ein Skript plädierten, bat Niki de Saint Phalle den jungen Dichter Kenneth Koch eine Vorlage zu schaffen. Er war es schließlich auch, der den Manager des Maidman Playhouse, einem „off-Broadway“ Theater, überredete ihnen sein Haus für eine Nacht zu überlassen. Seinem Skript allerdings widmete keiner der Künstler gebührende Aufmerksamkeit, denn jeder verfolgte seine eigenen Ideen, die wiederum täglich wechselten.⁷¹⁹ „Merce Cunningham a été le metteur en scène, oui, mais le poète voulait aussi être le directeur [...]et chacun avait son idée, tu comprends[...]“⁷²⁰

Man war sich lediglich darüber einig, dass das Drama um den Aufbau der Stadt Bosten handeln sollte. Rauschenberg wollte dementsprechend Wetter und Leute in die Stadt bringen und baute folglich eine Regenmaschine, sowie ein Apartment, in welchem zwei Tänzer der Cunningham Dance Company, Viola Farber und Steve Paxton, dazu angehalten wurden alltägliche Handlungen zu verrichten.⁷²¹ Tinguely hatte sich in den Kopf gesetzt in der Rolle der weiblichen Architektin „Mea West“ aufzutreten und eine Gummistadt aus Luftballons aufzubauen. Da diese allerdings permanent davon flogen musste er seinen Plan ändern. Darauf bestand sein Auftritt darin in einem weißen Ballkleid mit einem breiten Volant am unteren Ende und einem Damenhut

⁷¹⁸ Calvin Tomkins. *The Bride and the Bachelors*. ebd. (Anm. 570). S. 1/ 2.

⁷¹⁹ Vgl. Calvin Tomkins. *Of the Wall*. ebd. (Anm. 563). S. 193; Vgl. ebs. Barbara Honrath. *Die New York Poets und die bildende Kunst*. Würzburg: Königshausen & Neumann. 1994. S. 51/52.

⁷²⁰ Niki de Saint Phalle. *Francoise de Menil accompanies a Film*. ebd. (Anm. 696). S. o.A.

⁷²¹ Vgl. Calvin Tomkins. *Of the Wall*. ebd. (Anm. 563). S. 194/195.

mit Schleife⁷²² Bausteine aus Standstein auf die Bühne zu karren und mit diesen „[...]J’ai commencé à construire un mur entre la scène et l’audience“⁷²³

Niki de Saint Phalle intendierte Kunst und Krieg in die Stadt zu bringen. Als Napoleon in Begleitung dreier Soldaten sollte sie wieder vom Publikumssaal aus auf eine weiße Gipsfiguren in Gestalt der Venus von Milo schießen, die darauf in bunte Farben getaucht war.⁷²⁴

Kenneth Koch schrieb letztlich einen Text, der auf die individuellen Wünsche der Künstler abgestimmt war.⁷²⁵ Da sich jeder der Mitwirkenden weigerte zu sprechen engagierte man Doubles, die, ständig hinter den Künstlern hergehend, deren sprechenden Part übernahmen. Für Tinguely wurde Henry Geldzahler eingesetzt, Rauschenberg sollte von Frank Stella übernommen werden und für Niki de Saint Phalle war Maxime Groffsky vorgesehen.⁷²⁶ „On été deux. C’étai la shizophrenie organisé [...]“⁷²⁷ Ein Bühnenchor, gestellt von „The Stewed Prunes“, einem Zwei-Mann Comedy Team, wurde ebenfalls organisiert, um bestimmte Ereignisse anzukündigen.

Nicht nur Kenneth Koch, sondern ebenfalls der Manager des Theaters und Cunningham, welcher überredet wurde als Regisseur zu fungieren, unternahmen unzählige Versuche herauszufinden um welche Art von Bühnenereignis es sich handle. Die Künstler allerdings verweigerten eine präzise Antwort. Sie waren sich lediglich darin einig, dass es sich in keinem Fall ein Happening darstellen sollte.⁷²⁸ Genauer wollten sie sich nicht festlegen lassen.

Schließlich wurde *The Construction of Boston* am 4. Mai 1962 im Maidman Playhouse uraufgeführt. Obwohl die Tickets erst am selben Tag zu verkauf standen, war das Haus überfüllt. Merce Cunningham, der diesem Projekt von Anfang an skeptisch gegenüberstand, bat den Ankündiger kurz vor Beginn ihn nicht als Regisseur zu erwähnen.

⁷²² Vgl. Calvin Tomkins. *Of the Wall*. ebd. (Anm. 563). 195/196.

⁷²³ Jean Tinguely. *Francoise de Menil accompanies a Film*. ebd. (Anm. 696). S. o. A.

⁷²⁴ Vgl. Barbara Honrath. *Die New York Poets und die bildende Kunst*. ebd. (Anm. 719). S. 52; Vgl ebs. *Francoise de Menil accompanies a Film*. ebd. (Anm. 696). S. o. A.

⁷²⁵ Der Text ist abgedruckt in: Kenneth Koch. *A Change of Hearts: Plays, Films and Other Dramatic Works. 1951-1971*. New York: Random House. 1973. Eine Kopie mit Widmung befindet sich im Archiv des Museum Jean Tinguely Basel.

⁷²⁶ Vgl. Calvin Tomkins. *Of the Wall*. ebd. (Anm. 563). S. 194.

⁷²⁷ Jean Tinguely. *Francoise de Menil accompanies a Film*. ebd. (Anm. 696). S. o. A.

⁷²⁸ Tomkins bemerkt hierzu ebenfalls, dass Tinguelys Mauerbau zwischen dem Publikum und den Aufführenden diesen „anti-Happening“ Aspekt nochmals unterstrich, deutete er doch damit an, dass diesmal das Publikum nicht involviert sei. Vgl. Calvin Tomkins. *Of the Wall*. ebd. (Anm. 563). S. 196.

Nach Aufzug des Vorhangs kam Robert Rauschenberg gefolgt von Frank Stelle in übergroßen Regenmänteln auf die Bühne. Da sich letzterer schließlich doch geweigert hatte auch nur eine Zeile zu sprechen wurde Rauschenbergs Text durch einen tragbaren Projektor an die Rückwand der Bühne projiziert. Tinguely, dem der Zigarre-Rauchende Henry Geldzahler nachging, bekam ernstzunehmende Probleme mit seiner Kostümierung, da sich die wertvolle Abendrobe stets zwischen den Sandsteinen verfing. Darauf riss er sich diese zur großen Freude des Publikums der Länge nach vom Leib und eilte fluchtartig zwischen die Kulissen. In der Zwischenzeit feuerte Niki de Saint Phalle, von ihren Soldaten das Gewehr gereicht, auf die Venus von Milo und Cunninghams Tänzer deckten in Rauschenbergs Apartment den Frühstückstisch, putzen Zähne oder hörten Radio.⁷²⁹ Die gesamte Aufführung dauerte kaum eine Stunde und wurde durch Tinguelys Mauerbau beendet, indem diese derart an Höhe erreichte, dass das Publikum nichts mehr sehen konnte. Dem Abend war ein großer Erfolg beschieden, was Niki de Saint Phalle in der Meinung bestärkte, die Menschen wären dem Theater und dem Film bereits überdrüssig und würden vielmehr wahre Unterhaltung suchen.⁷³⁰ Nichts desto trotz waren dies wohl die einzigen Bühnenaufführungen Tinguelys im Sinne eines multimedialen „[...]performance events“⁷³¹, welche aber dem von Tinguely geschätzten „ungeheuren Theater“⁷³² der Dadaisten an Absurdität sicherlich um nichts nach standen und so, [...] Elemente des frühen Avantgardetheaters mit den für die Protagonisten typischen Kunstaktionen[vereinte] “. ⁷³³ (vgl. Abb. 55 u. 56⁷³⁴)

⁷²⁹ Vgl. Calvin Tomkins. *Of the Wall*. ebd. (Anm. 563).S. 195-197.

⁷³⁰ Vgl. ebd. 197.

⁷³¹ ebd.. S 150.

⁷³² Jean Tinguely /Stefanie Poley. „Interview mit Jean Tinguely: Der Künstler-Clown der modernen Gesellschaft?“. *Unter der Maske des Narren*. ebd. (Anm. 44).S. 221/222.

⁷³³ Annja Müller-Alsbach; Heinz Stahlhut. „Don`'t worry. We`re real artists": Die Zusammenarbeit zwischen Jean Tinguely und Robert Rauschenberg:[...]“. *Rauschenberg – Jean Tinguely. Collaborations*. ebd. (Anm. 713). S.62.

⁷³⁴ Abb. 55 u. 56: Ensemble und Bühnenaufnahme von *The Construction of Boston*. Maidman Playhouse, New York, 4. Mai 1962. aus: Museum Jean Tinguely Basel (Hg.). *Robert Rauschenberg – Jean Tinguely: Collaborations*. ebd. (Anm. 713). S. 60 u. 67.



Abbildung 55: *The Construction of Boston*. Das Ensemble. v.r.n.l.: Rauschenberg (Lampe), Tinguely, Niki de Saint Phalle, Viola Farber, Steve Paxton, Kenneth Koch, zwei Unbekannte. Auf der Leiter: „The Stewed Prunes“



Abbildung 56: *The Construction of Boston*: Jean Tinguely im Kostüm.

6.2.3. Kulturstationen

Von einer multimedialen und im weitesten Sinne theatralen Präsentationsform sollte sich Tinguely allerdings nie wirklich entfernen. Bereist parallel zu seinem kinetischen Schauspielen in Form von Maschinen-Zerstörungsaktionen, sowie den eben erwähnten Bühnenereignissen träumte der Künstler von Kulturstationen jahrmarktartigen Charakters. Es handelt sich dabei um begehbare Rauminstallationen, als deren Vorbild Kurt Schwitters Merzbau genannt werden kann

„Schwitters avec son Merzbau, il a... il a vraiment approché und...un état qui me paraît vraiment bien, actuellement très recherchable, que je voudrais bien vite...très vite trouver aussi moi.“⁷³⁵

In der kulturhistorischen Fachwelt werden derartige Rauminstallationen als „Environments“ bezeichnet. Diese charakterisiert Frank Popper als theatrale sowie plastische Kunstform der Aktionskunst, welche er unter dem Aspekt der Zuschauerbeteiligung als Folgewirkung der kinetischen Kunst betrachtet. Als wichtigste Merkmale gelten hier, wie in der Aktionskunst allgemein der „Kreativitätsgedanke“⁷³⁶, sowie die Verminderung des Subjekt-Objekt Kontrastes in Bezug auf das Verhältnis von Kunst und Rezipienten im Ergebnisprozess, was eine Interaktion

⁷³⁵ Jean Tinguely/o.N. *Interview*. ebd. (Anm. 157). S. 15.

⁷³⁶ Frank Popper. *Die Kinetische Kunst*. ebd. (Anm. 211). S. 127.

zwischen Künstler beziehungsweise Kunstwerk und Zuschauer anhand einer Situation bedeutet.⁷³⁷ Enviromnets werden einerseits als räumliche Umgebung einer Aktion betrachtet und gelten parallel als eigne Form der Aktionskunst, wobei die Grenzen teils ineinander übergehen. Laut Kaprow liegt, wie erwähnt, der Unterschied zwischen einer Aktion im Sinne eines Happenings und dem Environment darin, dass das Environment, oft aufgebaut in Galerien und Museen, an architektonische Vorgaben gebunden sei und der Zuschauer im Gegensatz zum Happening weitgehend passiv bleibe, was bedeutet, dass er nicht das selbe Maß an Eigenverantwortung für etwaige Handlungen übernehme.⁷³⁸ Diese differenzierende Betrachtung sei allerdings weder zwingend noch von grundlegender Bedeutung – „[...]matter less[...]“⁷³⁹ – , was gerade durch Tinguelys Visionen seiner Kulturstationen und deren optimaler Realisierung am Beispiel von „La Tête“ ersichtlich wird.

6.2.3.1. Die Idee dahinter

Tinguelys Vision eine jahrmarktartigen Vergnügungsstätte im Zeichen der Kunst zu entwickelnden ist erneut als kritischer Kommentar seinerseits zu traditionellen Kunstauffassungen und vor allem dem Museums- und Galeriebetrieb zu verstehen. Damit stehen sie, ähnlich seinen Zerstörungsaktionen unter dem gleichen Vorsatz mit der Kunst direkt in das Leben einzugreifen, offenbaren allerdings mehr als jedes andere seiner Werke jenen Gesamtkunstwerkscharakter, von dem Tinguely wohl immer träumte.

Diese, stets in Kollaboration mit einigen anderen Künstlern entwickelten, monumentalen Riesenplastiken spiegeln sehr deutlich Tinguelys Vision eines dynamischen Ausstellungsortes und dahingehend einer experimentellen Ausstellungssituation, die auf sozialer Ebene durch verschiedene in den einzelnen Stationen stattfindende Ereignisse den Betrachter involviert und auf diese Weise den konventionellen Museumstrieb durchbricht.⁷⁴⁰ Bereits durch seine vor den Kulissen der Museen stattfindenden Zerstörungsaktionen befreite der Künstler seine Werke von der von ihm abgelehnten „Musealisierung“.

⁷³⁷ Vgl. ebd. S. 122-127.

⁷³⁸ Vgl. Allan Kaprow. *Assemblage, Enviroments & Happenings*. Mit einer Auswahl an Szenerien von neun Mitgliedern der Gutai Gruppe in Japan, Jean-Jaque Lebel, Wolf Vosell u.a. New York: Abrams. 1966. S. 184.

⁷³⁹ Allan Kaprow, ebd. S. 185.

⁷⁴⁰ Vgl. Margrit Hahnloser- Ingold. „»...und definitiv ist sowieso provisorisch«“. *L`Esprit de Tinguely*. ebd. (Anm. 158). S132/133.

Mit seinen Kulturstationen allerdings verwandelte er diese Institutionen „hoher“ Kunst in eine jahrmartartige Erlebniswelt theatralen Charakters.⁷⁴¹ Die Tatsache, dass diese großräumigen Plastiken immer in Kollaboration mehrerer Künstler entstand, ist aus Gründen, die bereits in Bezug auf Rauschenberg genannten wurden (vgl. S... in dieser Arbeit) auch hier von Bedeutung. Zudem Annemarie Lüttgens treffend bemerkt: „Um mit der Kunst ist Leben einzugreifen, braucht es das gemeinschaftliche Zusammenspiel verschiedener künstlerischer Fähigkeiten“⁷⁴²

Visionen einer derart monumentalen Riesenkonstruktion, für welche Tinguely Namen wie „Festival d'Art Total“, „Liberty Hall“, oder „Oui, c'est ça“ in den Sinn kamen,⁷⁴³ hatte der Künstler bereits 1955. Erste Schritte zur Realisierung unternahm er 1961 zusammen mit Daniel Spoerri und Bernhard Luginbühl. Gemeinsam planten sie bei der Schweizer Weltausstellung, EXPO 1964, ihre Idee eines „Dynamische Labyrinths“ vorzustellen. Dabei sollte es sich um eine Stahlkonstruktion handeln, in welche verschiedenste Vergnügungsstätten eingeplant wurden. In der dafür von den Künstlern entworfenen Ideenskizze ist diesbezüglich die Rede von einem „lunaparkhnliche[m] Schauspiel von labyrinthartigem Charakter“⁷⁴⁴. Neue, absurde Elemente sollten in chaotischen Zusammenhang präsentiert, eine Korrespondenz zum alltäglichen Leben darstellen. In verschiedenen Räumlichkeiten planten sie die Besucher durch physische, akustische und psychische Phänomene in Aktion zu halten. Zwischen einer Milchstube, einer Weinstube, einer Bierstube und einem Restaurant waren Jahrmarkts- sowie Lunaparkattraktionen vorgesehen mit welchen der Zuschauer teils bewusst, teils unbewusst in Kontakt gebracht werden sollte.

„Das ganze soll in seiner dreidimensionalen Einheit ein Schauspiel darbieten, das auch geeignet ist Produkte der Industrie[...] auf unterhaltsame Art und Weise zu zeigen“.⁷⁴⁵

⁷⁴¹ Vgl. Inge Herold. „»Stillstand gibt es nicht«“ *Jean Tinguely: »Stillstand gibt es nicht«*. ebd. (Anm. 155). S. 47.

⁷⁴² Annelie Lüttgens. „L'Esprit de Tinguely: das Wunderbare besiegt das Nützliche“. *L'Esprit de Tinguely*. ebd. (Anm. 158). S. 80.

⁷⁴³ Vgl. Pontus Hultén. „Der Mensch und sein Werk“. *Museum Jean Tinguely Basel: Die Sammlung*. ebd. (Anm. 54) S. 55/66

⁷⁴⁴ Bernhard Luginbühl, Daniel Spoerri, Jean Tinguely. „ideenskizze für ein dynamischs labyrinth“. *ZERO und Paris 1960: Und heute*. ebd. (Anm. 564). S. 203.

⁷⁴⁵ Bernhard Luginbühl, Daniel Spoerri, Jean Tinguely. ebd. S. 204.

Das für die Schweizer Landesausstellung vorgesehene Projekt wurde allerdings abgelehnt, da es nicht nur als zu aufwendig, sondern darüber hinaus auch als „unschweizerisch“ galt.⁷⁴⁶

Erstmalige Zusage für eine weitere Idee dieser Art kam von dem Direktor des Stedelijk Museums in Amsterdam, William Sandberg. Die ehemalige Vision eines dynamischen Labyrinths spiegelte sich hier bereits in dem Namen unter welchem die Ausstellung angekündigt wurde - „Dylaby“. Einige Künstler waren zur Teilnahme gebeten worden. Nach einer Absage von Jim Dine dachte Tinguely sogar daran John Cage um Mitwirkung zu bitten, was allerdings vom Direktor des Museums aus kostentechnischen Gründen abgelehnt wurde.⁷⁴⁷ Schließlich rekrutierte sich die Gruppe aus Robert Rauschenberg, Niki de Saint Phalle, Martial Rayasse, Daniel Spoerri, Peter Olov Utveld und Jean Tinguely.⁷⁴⁸ Gemeinsam verwandelten sie durch Labyrinth, Irrgärten, Schießstände, sowie beweglichen und unbeweglichen Installationen das Museum in einen Vergnügungspark beziehungsweise ein zirkusartiges Schauspiel, wo es keine Zuschauer, sondern nur Artisten gab. Von einer Ausstellung konnte jedenfalls wahrlich nicht mehr gesprochen werden.⁷⁴⁹ Mit „Hon“ (1966) im Moderna Museet in Stockholm und „Le Crocodile“ (1977) im Centre Georges Pompidou in Paris folgten zwei weitere Museumsinstallationen dieser Form.

In der Zwischenzeit jedoch hielt Tinguely stets an seiner ursprünglichen Idee einer freistehenden Raumkonstruktion, wie er sie sich in der Ideenskizze zum „Dynamischen Labyrinth“ von 1961 bereits vorgestellt hatte, fest. Was den Künstler nämlich eigentlich vorschwebte war eine Riesenplastik, die, nicht an räumliche Bedingungen oder anderweitige Forderungen des Museum gebunden, sich kompromisslos entwickeln sollte. Die diesbezüglich mit Luginbühl 1968 entworfene Kulturstation „Gigantoleum“ fand allerdings ebensowenig Realisierung, wie die zuvor von ihnen mit dem Architekten Maurice Ziegler 1967 erdachte Vision von „Tiluzi“⁷⁵⁰ (vgl. Abb. 57⁷⁵¹ u. 58⁷⁵²).

⁷⁴⁶ Annelie Lüttgens. „L'Esprit de Tinguely: das Wunderbare besiegt das Nützliche“. *L'Esprit de Tinguely*. ebd. (Anm. 158). S. 82.

⁷⁴⁷ Vgl. Ad Petersen. „Dylaby im Stedelijk Museum Amsterdam: Spetember 1962“. *L'Esprit de Tinguely*. ebd. S. 158.

⁷⁴⁸ Vgl. ebd. S. 152.

⁷⁴⁹ Vgl. ebd. S. 151.

⁷⁵⁰ Vgl. Annelie Lüttgens. „L'Esprit de Tinguely: das Wunderbare besiegt das Nützliche“. *L'Esprit de Tinguely*. ebd. S. 82.

⁷⁵¹ Abb. 57: Modell *Gigantoleum*. Zusammenarbeit von Jean Tinguely und Bernhard Luginbühl, 1968. Privatsammlung Mötschwil (vgl. WK. 701) aus: Kunstmuseum Wolfsburg (Hg.). *L'Esprit de Tinguely*. ebd. (Anm. 158). S. 311.

⁷⁵² Abb. 58: Modell *Tiluzi*. Zusammenarbeit von Jean Tinguely, Bernhard Luginbühl und Maurice Ziegler, 1967. aus: Kunstmuseum Wolfsburg (Hg.). *L'Esprit de Tinguely*. ebd. (Anm. 158). S. 310.



Abbildung 57: Modell Gigantoleum, 1968



Abbildung 58: Modell Tiluzi, 1967

Der Ideenreichtum der Künstler war stets von derartiger Größe, dass man an eine Verwirklichung dieser Vergnügungsstätten wohl kaum denken konnte. Tinguely lies sich davon allerdings nicht entmutigen und begann im Jahr 1968 auf eigene Faust, das heißt ohne Subventionen, ein Projekt unglaublichen Ausmaßes. Dieses sollte ihn bis an sein Lebensende beschäftigen und wurde noch nach seinem Tod durch Beiträge unterschiedlicher Künstler fortgesetzt.(vgl. Abb. 59⁷⁵³)



Abbildung 59: *Le Cyclop, La Tête, Le Monstre dans la Forêt*, ca.1969-1988.

⁷⁵³ Abb. 59: *Le Cyclop, La Tête, Le Monstre dans la Forêt*. Zusammenarbeit von Jean Tinguely, Niki de Saint Phalle, Bernhard Luginbühl [u.a.]. Milly – la Forêt, ca.1969-1988. Höhe 22,4. Französischer Staatsbesitz. (vgl. WK 471 u. Zusatz WK Bd. 3. S. 118-123).aus: Fath, Manfred (Hg.). *Jean Tinguely: »Stillstand gibt es nicht!«*. ebd. (Anm. 155). S. 121.

6.2.3.1. a. *La Tête* (ca. 1968-1988) – Und doch ein Theater im Kopf?

Als „*La Tête*“ (der Kopf), „*Le Cyclop*“ (der Zyklop), sowie „*Le Monstre dans la Forêt*“ (das Monster im Wald) bezeichnet, konstruierte Tinguely mit Kollegen ein Gesamtkunstwerk, welches, den räumlichen Bedingungen, sowie anderen Konzessionen des Museum nicht verpflichtet, in voller Freiheit einwickelt werden konnte. Dies ist allerdings nicht der einzige Grund weswegen jenes Werk im Rahmen dieser Arbeit besonders erwähnenswert scheint.

Nachdem Tinguely und seinen Kollegen ein Gelände im Wald von Fontainebleau bei Milly-la-Forêt durch den Kunstmäzen Jean de Menil zur Verfügung gestellt wurde, konnte 1970 der tatsächliche Bau an der großräumigen Plastik begonnen werden. Geplant war ein Riese, von welchem lediglich sein einäugiger Kopf aus der Erde ragen sollte. Das Gesicht des Zyklopen wurde von Niki de Saint Phalle entworfen, wobei es aus Eisenteilen bestand, die anschließend mit Spritzbeton überzogen und schließlich durch Spiegelmosaik verkleidet wurden, wodurch die Umgebung des Kopfes verdoppelt wird.⁷⁵⁴ (vgl. Abb. 60a u. 60b⁷⁵⁵)



Abbildung 60a: *La Tête*, ca. 1969-1988



Abbildung 60b: *La Tête*, Innenansicht

⁷⁵⁴ Vgl. Pontus Hultén. „Manifestationen und Kollaborationen“. *Museum Jean Tinguely Basel: Eröffnungsausstellung*. ebd. (Anm. 99). S.32.

⁷⁵⁵ Abb. 60 a,b: *Le Cyclop, La Tête, Le Monstre dans la Forêt*. Zusammenarbeit von Jean Tinguely, Niki de Saint Phalle, Bernhard Luginbühl [u.a.]. Dep. Milly – la Forêt, ca. 1969-1988. Höhe 22,4m. Französischer Staatsbesitz. (vgl. WK. 471 u. Zusatz WK Bd. 3. S. 118-123). Außen- und Innenansicht. aus: Kunstmuseum Wolfsburg (Hg.). *L'Esprit de Tinguely*. ebd. (Anm. 158). S. 81. u. 84.

Mitten im Wald platziert, misst dieses Werk 22,4 Meter und ist damit, wie von Tinguely intendiert, nicht höher als die Baumkrone. „J'ai mis le monstre dans le forêt pour qu'on ne puisse pas le voir[...]“⁷⁵⁶.

Der Zyklop kann also nicht von der Weite gesehen werden, sondern überrascht den Betrachter vielmehr durch sein plötzliches Erscheinen in unmittelbarer Nähe. Dieser kann dabei die Gestalt des Kopfes nicht auf Anhieb erkennen, da der Bau selbst wiederum von Ästen und Blättern einer an dieser Stelle befindlichen Eiche durchwachsen ist, was einerseits eine stets Veränderung des Werkes durch seine Umgebung bedeutet, sowie andererseits eine direkte Verbindung zwischen Kunst und Natur, sprich Leben erkennen lässt.

In diesem mehrgeschossigen Bau befinden sich verschieden große Räume unterschiedlicher Funktion. „[...] après je voudrais introduire de plus en plus de monde dedans, de gars qui font des choses drôles ...tu vas rester dans le bizarre et l'inattendu [...]“⁷⁵⁷

Neben vielen echten und falschen Eingängen befindet sich der von Bernhard Luginbühl gestaltete Haupteingang des Zyklopen auf dessen Rückseite. Einmal eingetreten, wird der Besucher mit etwaigen Zwischengeschossen, Terrassen und Balkonen und unterschiedlich gestalteten Räumen konfrontiert, die Pontus Hultén als Zonen beschreibt.⁷⁵⁸ Dabei befindet sich gleich über dem Eingang eine ebenfalls von Luginbühl gestaltete „Flipperkastenzone“, wobei das Spiel stets zwei Mitspieler benötigt und, in Betrieb genommen, unglaublichen Lärm produziert. Auf der vorderen Seite führt eine als Zunge des Kopfes gestaltete Rutsche zu einem vor dem Monster aufgebauten Wasserbecken. Zur rechten Seite des Mundes kommt man zu einer Stahltreppe welche einen durch eine Sammlung architektonischer und plastischer Fundstücke zu einer Terrasse führt, die mit Niki de Saint Phalls „Aufforderung zum Selbstmord“ endet. Dabei handelt es sich um ein in die Tiefe führendes Rohr, in welches der Besucher angehalten wird hineinzuspringen. Darüber ragt ein aus den dreißiger Jahren stammender Eisenwaggon in die Luft, in welchem Eva Aeppeli, in Andenken an die Judendeportation im 3. Reich, eine Gruppe in schwarzer Seide gekleideter Figuren mit weißen Gesichtern aufgestellt hat.

⁷⁵⁶ Jean Tinguely. *Le Cyclop de Jean Tinguely*. Ein Film von Arné Steckmest. ARTIK Films. 1996. Fassung: DVD Rekonstruktion. 52'. Quelle: Basel: Archiv des Tinguely-Museums. V-000 004.

⁷⁵⁷ Jean Tinguely. *Francoise de Menil accompanies a Film*. ebd. (Anm. 696). S. o.A..

⁷⁵⁸ Vgl. Pontus Hultén. „Manifestationen und Kollaborationen“. *Museum Jean Tinguely Basel: Eröffnungsausstellung* ebd. (Anm. 99). S. 32.

Auf gegenüberliegender Seite befindet sich eine Arbeit Daniel Spoerri, welcher seine ehemalige Pariser Dienstbotenkammer rekonstruiert hatte.⁷⁵⁹ Über verschiedene Treppen kommt man zu einem quadratischen Wasserbecken, welches sich am Scheitel des Zyklopen befindet. Tinguely errichtete dieses als Hommage an seinen 1962 verstorbenen Freund Yves Klein, der nicht nur die Kunst von ihrer Materialität befreien wollte, sondern zudem davon überzeugt war. „[...]die Erde sei flach und quadratisch“⁷⁶⁰. Darunter gelangt man hinter dem Auge in eine kleine, von Tinguely eingerichtete, Wohnung mit Küche, Essecke und Bettnische. Ebenfalls im oberen Teil des Zyklopen errichtete Sepp Imhof, langjähriger Assistent von Tinguely, Dekorelemente im Stil des Merzbaus von Kurt Schwitters.⁷⁶¹

Zwischen den Werken der Künstler schuf Tinguely mittels einem Rohr, das sich durch den gesamten Bau windet und dabei abwechselnd auf- und abtaucht eine Verbindung. In diesem rollen, in Abständen von drei Minuten, mit erheblicher Lautstärke Stahlkugeln. Sie beginnen von der Stirn weg und laufen dann durch den gesamten Kopf, was Pontus Hultén zufolge auch als Sinnbild des menschlichen Denkens verstanden werden kann.⁷⁶² Der Mechanismus, der die Kugeln wieder nach oben befördert geht von Tinguelys, in der Mitte des Zyklopen befindlicher, Méta-Harmonie aus. Es handelt sich dabei um eine seiner großen Klang-Maschinen, die als Weiterführung seiner ersten Laut-Reliefs verstanden werden können. Sie bewegt zudem Luginbühls Flipperkasten und die Zuschauerplätze eines direkt über ihr von Tinguely errichteten Theaters.

Tatsächlich gestaltete Tinguely im Zentrum des Kopfes ein Theater seiner Vorstellung, wo sich während der Pausen plötzlich die Sitzgelegenheiten des erschrockenen Publikums verändern. Auf der Bühne sollten nur eigens für dieses geschriebene Stücke präsentiert werden, wobei Tinguely sich selbst das erste Drama dafür ausdachte. „Amour“ lautete der Titel seines surrealistisch anmutenden Stückes, das im Sinne Hans Hoppes wahrlich als „Theater der Gegenstände“ bezeichnet werden kann, dreht es sich doch um die Liebe zwischen einem Hammer und einer Flasche.

⁷⁵⁹ Vgl. Arné Steckmest. *Le Cyclop de Jean Tinguely*. ebd. (Anm. 756).

⁷⁶⁰ Pontus Hultén. „Manifestationen und Kollaborationen“. *Museum Jean Tinguely Basel: Eröffnungsausstellung*. ebd. (Anm. 99). S. 32.

⁷⁶¹ Vgl. ebd. S. 39.

⁷⁶² Vgl. ebd. S. 38.

Leider verehrt aber der Hammer die Flasche so sehr, dass diese von ihm zerdrückt wird, was folglich den Zuschauer nasse Füße bereitet.⁷⁶³ Ein absurdes Spektakel à la Tinguely, das die Zuschauer wieder einmal nicht ungeschoren davonkommen lässt.

Zu den erwähnten Arbeiten fügte Larry Rivers seine „Hommage à mai 68“ hinzu, welches eine environmentartige Verbindung zwischen Malerei und Videokunst darstellte. Außerdem führt der Werkkatalog zu Tinguelys künstlerischem Oeuvre noch Rico Weber, Pauk Widmer, Jean Pierre Reynaud, César, Arman, Giovanni Podestà, Jesus Raphael Soto sowie viele andere Künstler als Mitgestalter dieser Großplastik auf.⁷⁶⁴ 1988 wurde „Le Cyclop“ mit der Übergabe an den französischen Staat offiziell abgeschlossen,⁷⁶⁵ wobei Tinguely sich noch bis zu seinem Tod damit befassen sollte und der Bau erst danach von Niki de Saint Phalle vollendet wurde.⁷⁶⁶ 1994 wurde er durch den Präsidenten François Mitterand offiziell eingeweiht.⁷⁶⁷

Tinguelys, Zeit seines Schaffens, verfolgte künstlerische Bemühungen scheinen hier ihre volle Entfaltung erreicht zu haben. Heutzutage als Museum genutzt, untergräbt *Le Monstre* dessen konventionelles Dasein, als Institution „hoch-geweihter“ Kunst mittels einer die Norm sprengenden Ausstellungssituation, die sich durch die Aufhebung der strikten Trennung von Aktion und Kontemplation ergibt. Damit realisiert sich auch Tinguelys Auffassung von Kunstpräsentation als einer stets veränderlichen und damit neuen, experimentellen Situation in welcher die Kunstwerke aus ihren traditionellen Bestimmungsräumen hinaustreten.

Als monumentale Riesenplastik negiert der Kopf einerseits durch sein Äußeres, sowie andererseits durch die ihn umgebende und zugleich verändernde Natur, seine Monumentalität. Damit entbehrt er den von Tinguely stets kritisierten monumentalen Charakter der Kunst.

⁷⁶³ Vgl. Erzählungen von Jean Tinguely. *Le Cyclope de Jean Tinguely*. ebd. (Anm. 756). vgl. ebs. Christmut Präger. „Le Cyclop - eine >Anti-Freiheitsstatue< als Herausforderung“. *Jean Tinguely: »Stillstand gibt es nicht«*. ebd. (Anm. 155). S. 126.

⁷⁶⁴ Vgl. *Jean Tinguely: Werkkatalog*. Bd. 2. *Skulpturen und Reliefs 1969-1985*. Englisch/Deutsch. Hg. Galerie Bruno Bischofberger. Bearb.: Christine Bischofberger. Küsnacht/Zürich: Edition Bischofsberger. 1990..S. 36.

⁷⁶⁵ Vgl. *Jean Tinguely: Werkkatalog*. Bd. 3. ebd.. (Anm. 349). S. 118.

⁷⁶⁶ Vgl. Margrit Hahnloser- Ingold. „»...und definitiv ist sowieso provisorisch«“. *L'Esprit de Tinguely*. ebd. (Anm. 158). S. 131.

⁷⁶⁷ Vgl. Christmut Präger. „Le Cyclop - eine >Anti-Freiheitsstatue< als Herausforderung“. *Jean Tinguely: »Stillstand gibt es nicht«*. ebd. (Anm. 155.). S. 125.

Kunst und Natur, sowie dahingehend Kunst und Leben vereinend erfüllt diese Arbeit Tinguelys Anspruch eines lebensnahen, im steten Wandel begriffen Kunstwerks, welches den Betrachter einschließt. Frei von kommerziellen Außenbedienungen konzipierte er somit einen Bau, welcher in Verbindung unterschiedlicher Materialien nicht nur alle Sinne des Betrachter in Anspruch nimmt, sondern zugleich im Einbezug unterschiedlicher Medien wahrlich als „sozial, komplett und total“⁷⁶⁸ beschrieben werden kann. Somit lässt sich tatsächlich von einem Gesamtkunstwerk sprechen, in welchem Tinguely letztlich sein eigenes Theater nach seinen eigenen Vorstellungen gründete und zudem ein eigens entwickeltes Stück hinzufügte.

⁷⁶⁸ Jean Tinguely. „Kunst ist Revolte“. National-Zeitung Basel (13.10. 1967). *Méta*. ebd. (Anm. 1). S. 326.

7. Abschließende Bemerkungen

Lässt sich in Anbetracht von Tinguelys Maschinen deren theatraler Charakter sehr bald konstatieren, so belegen zudem Entwürfe des Künstlers zu eigens ausgedachten Bühnenprojekten, dass sein Interesse an dieser Kunstform weit über das Entwerfen einer unglaublichen Maschinen- Ausstattung hinausging. Dabei scheint in genauerer Betrachtung dieser Skizzen ein offenes, nicht literarisches und vor allem auf Bewegung ausgerichtetes Theaterverständnis seinerseits bemerkbar, welches, bedenkt man, dass diese Entwürfe vermutlich nie realisiert wurden, dafür in diversen anderen Aktionen des Künstlers zur Geltung kam. So finden sich viele der in diesen Entwürfen enthaltenen Elemente, wie das verstärkte Rollenspiel zwischen Mensch und Objekt beziehungsweise Mensch und Maschine, der allgemein absurde Charakter der Spektakel und das manchmal mehr, manchmal weniger in den Vordergrund rückende Aufheben der Trennung zwischen Akteur und Publikum, sowohl in seinen Zerstörungsaktionen, als auch in den zuletzt erwähnten Kulturstationen. Die Mitwirkung des Künstlers an den mit Robert Rauschenberg und Niki de Saint Phalle 1961 und 1962 stattgefundenen Bühnenereignissen von eben dieser offenen, nicht literarischen Art mag seine Neugier beziehungsweise die Affinität Tinguelys zur Bühnenkunst nochmals unterstreichen.

Allerdings scheint in all diesen theatralen Manifestationen seines Schaffens die Frage nach der künstlerischen Methode zweitrangig. Dies insofern, als der Künstler seit jeher danach strebte für seine sich gegenseitig bedingenden künstlerischen und lebensphilosophischen Ansichten geeignete Ausdrucksmöglichkeiten zu finden. Dies suggeriert, dass Tinguelys Suche nach einer auf Bewegung ausgerichteten, ephemeren Kunst ebenfalls sein Interesse an theatralen Präsentationsformen beziehungsweise an dem Theater generierte. Oder führten ihn seine Bemühungen um eine bewegliche, vergängliche Kunst dazu diese Elemente der Bühnenkunst in seine Werke zu integrieren wodurch es, wie Spoerri bemerkte, überhaupt erst zu seiner Maschinenkunst, beziehungsweise seinen Maschinenspektakel kam?

Im Hinblick auf Tinguelys künstlerische Haltung als auch auf sein Schaffen, lassen sich sowohl unter dem Aspekt „Maschinentheater“, als auch in Bezug auf ein „Theater of Mixed Means“ Verbindungen zu Künstlern und Kunstströmungen der Avantgarde des frühen 20. Jahrhundert erkennen, mit welchen sich Tinguely im Zuge seiner Ausbildung intensiv auseinandergesetzt

hatte. Parallel gilt es Tinguelys Werk dahingehend auch im Kontext seiner Zeit und den künstlerischen Bemühungen um 1960 zu betrachten. Aus den dabei festzustellenden ähnlichen Grundhaltungen erschließt sich, dass Tinguely sich in seiner theoretischen Intention mit Fragen und Problematiken auseinandergesetzt hatte, die als charakteristisch für das Avantgardestreben des 20. Jahrhunderts beschrieben werden können. So vor allem die Suche nach einer Verbindung zwischen Kunst und Leben und damit das Aufheben der Gegensätze zwischen „hoher“ und „niedriger“ Kunst. Zudem das Streben nach einer Zusammenführung bislang getrennter Kunstsparten, um dadurch eine geeigneten Ausdrucksmöglichkeit für eine dem Leben in gewisser Form korrespondierenden Kunst zu finden. Dabei scheint es kaum wunderlich, dass derartige Ambitionen immer wieder durch theatrale Kunstäußerungen vermittelt wurden, handelt es sich bei der Bühnenkunst doch um jene Kunstform, die einzelne Kunstgattungen per se in sich vereint und zudem einen direkten Bezug zu dem Publikum, dem Menschen erlaubt und damit vielleicht „lebensnäher“ wirkt als andere Kunstrichtungen.

Durch diese im Laufe des 20. Jahrhunderts immer wieder bemerkbaren Intentionen sollte es zu einem Bruch mit traditionellen, „bürgerlichen“ Ansichten zur Kunst kommen, was im Hinblick auf das Theater einerseits eine Weiterentwicklung dieses Mediums, sowie andererseits einer Infragestellung des „traditionellen“ Theaterverständnisses nach sich zog. Diese Infragestellung, sowie das Streben nach einer Verbindung unter den einzelnen Kunstsparten beziehungsweise das Verwerfen einer Trennung in einzelne Kategorien ist noch im heutigen Kunstverständnis von Bedeutung. Dennoch scheinen Rezipienten, Wissenschaft und Kritik dem Selbstverständnis einer nicht zu Klassifizierenden, beziehungsweise kategorisierenden Kunst durch Spezialisierungen seit jeher bewusst oder unbewusst entgegenzuarbeiten.

So lässt sich in Bezug auf die Weiterentwicklung des Theaters tatsächlich von einer Konfliktsituation sprechen. Diese ergibt sich aus divergierenden Ansichten zwischen einerseits den Vertretern des traditionellen Theaterverständnisses, in welchem das Theater als optische Form die Literatur durch das gesprochene Wort vermitteln sollte (Sprech- bzw. Literaturtheater) und andererseits den Verfechtern eines sich ständig erneuernden Modernismus, welcher sich auch im Theater bekunden und dafür keine Mittel zu scheuen habe. Schauspieler und Wort werden dabei nicht mehr unbedingt als wichtigste Faktoren theatralischer Darbietung betrachtet. Im experimentellen Umgang mit Theater, als einer „optisch-akustischen Raum-Zeitkunst“⁷⁶⁹

⁷⁶⁹ Vgl. Hans Hoppe. *Das Theater der Gegenstände*. ebd. (Anm. 455). S. 13.

werden neue Ansprüche gestellt, die für die Weiterentwicklung dieses Mediums auch in Bezug auf visionierte Gattungsüberschreitungen als richtungweisend gelten. Derartige Reformversuche werden jedoch seit der Jahrhundertwende bis heute von Anhängern des traditionellen Theaters mit überwiegender Skepsis aufgenommen, denn solange Theater eher aus literaturwissenschaftlichen oder gattungspoetischen Blickwinkeln betrachtet wird erhält, so Sternath, trotz der immer wiederkehrenden Betonung der Gleichheit aller Künste, die bildende Kunst, als einer innerhalb des Theaters zu fungierenden Kunst, eine untergeordnete Rolle.⁷⁷⁰ Dabei hat, wie auch Werner Düggelin in einem Gespräch vergangenen Jahres beschrieb, der Künstler in der Rolle des Bühnenbildners dem Stück zu dienen.⁷⁷¹ Der Kritiker Siegfried Melchinger drückt dies noch 1965 sehr bestimmt aus:

„Der Erfindungsmöglichkeit des bildenden Künstlers ist im Theater eine unverrückbare Grenze gesetzt, durch den Geist der sich im Wort ausdrückt und verständlich macht“.⁷⁷²

Seine Aussage unterstreicht, dass sich die häufige Kritik an der Mitwirkung bildender Künstler an Bühnenaufführungen vor allem auf das so genannte Sprech- und Literaturtheater bezieht, welches allerdings, wie Uta Grund erklärt, seit dem 18. Jahrhundert, zumindest im europäischen Raum und hier insbesondere dem deutschsprachigen Teil, allgemein zur heutigen Definition von Theater avancierte.⁷⁷³ Im Gegensatz dazu scheinen, wie von Kritikern, als auch Künstlern selbst immer wieder festgehalten wird, Oper und Ballett, als ebenfalls verstärkt visuell ausgerichtete Künste, besser geeignet, die Arbeiten bildender Künstler zu integrieren.⁷⁷⁴ In jeden Fall aber bedeutet deren Mitwirkung an traditionellen, beziehungsweise institutionellen Formen der Darstellenden Kunst, in ihrer „dienenden Rolle“ als Ausstatter, eine Einschränkung ihrer künstlerischen Freiheit, was, wie Werner Düggelin meinte, nicht ihrer Aufgabe entspreche.

Abgesehen von der problematischen Situation innerhalb traditioneller Bühnenformen werden auch eigenständig theatrale Werke bildender Künstler vorwiegend skeptisch betrachtet. Ab dem Moment, da der Künstler den Anspruch stellt über seine dienende Funktion am Theater

⁷⁷⁰ Vgl. Hermann Sternath. *Die bildende Kunst im Theater der Gegenwart und der Jahrhundertwende*. ebd. (Anm. 454) . S.1.

⁷⁷¹ Aus einem Gespräch mit Werner Düggelin am 24.2.2008 , in der Kronenhalle in Zürich. Tonbandaufnahme. 30``. Die Unterlagen liegen beim Verfasser.

⁷⁷² Siegfried Melchinger. „Integration des Theaters in die bildende Kunst“. *Theater heute*. Mai 1965. S. 34

⁷⁷³ Vgl. Uta Grund. *Zwischen den Grenzen*. ebd. (Anm. 266). S. 15.

⁷⁷⁴ Vgl. Henning Rischbieter. „Einleitung“. *Bühne und Bildende Kunst im XX Jahrhundert*. ebd. (Anm. 269). S. 12.

hinauszugehen fürchtet der Anhänger des traditionellen Theaterverständnisses, wie Melchinger beispielsweise, die Integration des Theaters in die bildende Kunst. Seine kritische Erklärung zu theatralen Arbeiten bildender Künstler aus dem Jahre 1965 verdeutlicht dies. Dabei hält er fest die Künstler mögen soviel „Bildertheater“ produzieren wie sie wollen, solange sie nur „unser“ Theater, als deren Schöpfer er Sophokles, Molière, Shakespeare und andere Schriftsteller nennt, in Ruhe ließen.⁷⁷⁵ Eine ähnliche Haltung ist zur selben Zeit bei Adam Seide zu bemerken, welcher sich allerdings im Gegensatz zu Melchinger in durchaus wohlgesinnten Unterton zu eigenständigen theatralen Arbeiten bildender Künstler äußert. Hier erwähnt er ein graziöses Ballett von Alexander Calder, Lichtballetts von Otto Pine und Günther Ücker, Happenings von Wolf Vostell und Stanly Brown, sowie Tinguelys Maschinen.⁷⁷⁶ Wie Werner Düttgen fasst er ihre Arbeiten sehr positiv als eigenständige Kunstwerke auf, was aber auch zu dem Schluss führt, dass experimentelle Theaterarbeiten von Künstler anderen Metiers (vgl. auch Cage) nur insofern akzeptiert werden können, als sie nicht in die allgemein verbreitete Auffassung von Theater eingebunden werden, sondern stets ihr spezieller Status hervorzuheben ist. Anhand negativer Kritiken zu visuell ausgerichteten Theatern von Künstlern wie Robert Wilson in den 1970er Jahren oder Jo Fabian in den 1990er Jahren, verdeutlicht Uta Grund, dass sich diese Haltung bis Ende des 20. Jahrhunderts, wenn nicht sogar bis heute durchsetzt.

In Anbetracht dieser seit Beginn des 20. Jahrhunderts bis heute stets virulenten Diskussion um die Definition von Theater scheint das ursprüngliche Bestreben verschiedenster Künstler mit dem Denken in Kategorien und Begriffen zu brechen und der Tradition etwas Neues, dem modernen Leben Entsprechendes gegenüberzustellen eine gegenteilige Wirkung erreicht zu haben.

An dieser Stelle könnte allerdings die Frage gestellt werden, was „Tradition“ bedeutet. Hängt nicht diese vom Ausgangspunkt ab, bedenkt man, dass viele, mit der Theaterreform eingetretene, Erneuerungen der Darstellenden Kunst, aus Formen des vorliterarischen beziehungsweise aus außereuropäischen Theaters stammen? Inwiefern hat dann die seit dem 18. Jahrhundert aufkommende Deklaration des Sprech- und Literaturtheaters als „das Theater“ schlechthin seine Gültigkeit?

⁷⁷⁵ Siegfried Melchinger. „Integration des Theaters in die bildende Kunst“. *Theater heute*. ebd. (Anm. 772). S. 34

⁷⁷⁶ Vgl. Adam Seide. „Was das ist – Eine Aufzählung“. *Theater heute*. ebd. S. 25.

Wird immer wieder festgehalten das die künstlerischen Bemühungen der Avantgarden sowohl zu beginn des 20. Jahrhunderts, als auch in den 1950/1960er Jahren zu einer Weiterentwicklung des Theaters, beziehungsweise einem offenerem Verständnis desselben führte, so unterlässt man⁷⁷⁷ es dennoch, gerade auf Grund der starken Konnotation zum Sprech- bzw. Literaturtheater, auf sprachlicher Ebene den Begriff „Theater“ weiterhin anzuwenden. Stattdessen sucht man vielmehr nach neuen Beschreibungsmöglichkeiten für eine angestrebte offene Kunstform. Beispielhaft können dabei heute noch gültige Begriffe wie „Happening“, „Performance-Art“, oder „Bildertheater“ angeführt werden. Begriffe, die aber interessanterweise immer noch zum größten Teil in den Kontext der bildenden Kunst gestellt werden.⁷⁷⁸ Allerdings würden diese auch für sich betrachtet, also ohne den Versuch sie in Verbindung zu bereits etablierten Kunstgattungen zu stellen, dem Anliegen Klassifizierungen zu vermeiden widersprechen. Im Gegenteil: Man könnte vielmehr die Frage aufwerfen, ob sie nicht letztendlich doch nur eine weitere, neue „Schublade“ darstellen?

In seiner Intention die Kunsthistoriker in ihrer permanent fehlerhaften Kunstkritik⁷⁷⁹ und ihrem steten Versuch zu „schubladisieren“⁷⁸⁰ rechts zu überholen⁷⁸¹ blieb Jean Tinguely, insofern er seine Werke und seine Arbeit beziehungsweise sich selbst nicht zu definieren suchte, konsequent. Es scheint als hätte er gerade dadurch die stets mit Kategorien und Begriffen arbeitenden Wissenschaft eines Bessern belehrt, denn die Auseinandersetzung mit seinem mannigfaltigen Werk zeigt, dass sein Schaffen sowohl theaterwissenschaftlich, musikwissenschaftlich (vgl. neue Musik) als auch vom Blickwinkel der bildenden Kunst aus betrachtet werden kann. Dies gilt, wie im Rahmen dieser Arbeit gezeigt werden sollte, ebenso für die Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts als auch für viele seiner Zeitgenossen. Bedenkt man jedoch, dass ihre Forderungen bis heute als keinesfalls erfüllt betrachtet werden können, so stellt sich die Frage inwieweit trennen Rezipienten, Wissenschaft und Kritik durch Spezialisierung bewusst oder unbewusst, was Künstler wie Tinguely als Einheit betrachteten?

⁷⁷⁷ Hier sind nicht nur Kritik und Wissenschaft, sondern zu einem großen Teil auch die Künstler selbst gemeint

⁷⁷⁸ Frank Popper betont beispielsweise den theatralen Aspekt der kinetischen Kunst, beziehungsweise sieht im Theater, als Bewegungskunst, erste Manifestationen dieser und erklärt die Aktionskunst zu deren Folgewirkung.. Dennoch bemerkt er aber, in Anlehnung an Michael Kirby, dass es sich bei der Aktionskunst vermehrt um visuelle Ausdrucksformen handle, die unter dem Aspekt der bildenden Kunst zu betrachten sei. vgl. Frank Popper. *Die Kinetische Kunst*. ebd. (Anm. 211). S. 128.

⁷⁷⁹ Vgl. Jean Tinguely. „Kunst ist Revolte“. *National-Zeitung*. (13.Okt. 1967). *Méta*. ebd. (Anm.1) .S. 326.

⁷⁸⁰ Jean Tinguely/Heinz-Norbert Jocks. „Jean Tinguely »Ich beschäftige mich mit dem Tod um ihn zu bekämpfen«: Ein Gespräch von Heinz – Norbert Jocks“. *Kunstforum International*. ebd. (Anm. 3). S. 272.

⁷⁸¹ Vgl. Jean Tinguely. „Tinguely Total“. *Züri Woche: Reportage*. ebd. (Anm. 2). S. 23.

Dem entgegenzuarbeiten bräuchte es aber ein grundlegendes Umdenken. So geht es beispielsweise weder um den Diskurs zwischen einem traditionellen und modernen Theaterverständnis, noch um die Frage der Relation zwischen den einzelnen Gattungen am Theater, denn die Antworten hierzu könnten lediglich persönlichen Interessen oder Vorlieben entsprechend formuliert werden. Vielmehr stellt sich die Frage inwieweit die aus der Geschichte abgeleiteten Begriffe „Kunstgeschichte“ und „Kunst“, die sich folglich auf die bildenden Kunst und die Architektur bezogen, heutzutage einer neuen, erweiterten Betrachtung bedürfen.

Tatsächlich scheint es, dass man sich Künstlern wie Jean Tinguely im Zusammenhang dieser Thematik nur nähern kann, so man von der weitesten, alle Künste einschließenden Bedeutung einer „Kunst“, beziehungsweise „Kunstgeschichte“ ausgeht. Kann es sein, dass Jean Tinguely dies intendierte, so Kunst als „sozial, komplett und total“ beschrieb?⁷⁸²

Wie dargelegt verweigerte der Künstler mehrmals eine genaue Definition dessen, was er machte, oder was er war und trat so der von ihm stets abgelehnten Kategorisierung entschlossen entgegen. Damit zeigt sich, dass in Anbetracht Tinguelys künstlerischem Oeuvre nicht mehr vom einer Zusammenführung der Künste zu sprechen ist, sondern vielmehr eine Trennung in die unterschiedlichen Bereiche nicht mehr durchgeführt werden kann.

Tinguely als Regisseur zu betrachten scheint demnach ebenso gültig und zugleich ungültig, wie der ihm auferlegte Status eines bildenden Künstlers, Plastikers, denn im Endeffekt betrachtete er sich selbst als Mechaniker oder Künstler im offensten Verständnis - und schließlich war Jean Tinguely wohl einfach Jean Tinguely.

⁷⁸² Jean Tinguely. „Kunst ist Revolte“. National-Zeitung Basel (13.10.1967). *Méta*. ebd. (Anm. 1). S. 326.

8. Quellenverzeichnis

Bibliographie:

Primärwerke: Schriften und Briefe des Künstlers:

Tinguely, Jean. „Für Statik“. Manifest (1959). *Méta*. Hg. Pontus Hultén. Frankfurt/ Main; Berlin; Wien: Propyläen. 1972. S.77.

Tinguely, Jean. „Kunst ist Revolte“. National-Zeitung Basel (13.10.1967). *Méta*. Hg. Pontus Hultén. Frankfurt/Main; Berlin; Wien: Propyläen. 1972. S. 326/327.

Luginbühl, Bernhard; Spoerri Daniel; Tinguely, Jean. „ideenskizze für ein dynamisches labyrinth“. *ZERO und Paris 1960: Und heute: Arman, Klein, Soto, Speorri, Tinguely und andere Künstler in Paris um 1960/ZERO et Paris 1960: Et Aujourd'hui: [...]*. Katalog. Galerie der Stadt Esslingen/Villa Merkel (19.10. - 14.12.1997) u. Musée d'Art Moderne et Contemporaine, Nizza (11.4. - 8.6.1998). Deutsch/Französisch. Hg. Renate Damsch-Wiehager. Ostfildern bei Stuttgart: Cantz. 1997. S. 203-204.

Tinguely, Jean. Brief von Jean Tinguely an Pontus Hultén (26.8.1961). *Méta*. Hg. Pontus Hultén. Frankfurt/Main; Berlin; Wien: Propyläen. 1972. S. 216.

Tinguely, Jean. „J'aimerais faire une danse de la mort“. Brief von Jean Tinguely an Pierre Boulez, (o.D.). *Briefe von Jean Tinguely an Paul Sacher und gemeinsame Freunde/Letters from Jean Tinguely to Paul Sacher and Common Friends*. Deutsch/Englisch. Hg. Margrit Hahnloser/Museum Jean Tinguely Basel. Bern: Benteli.1996. Briefe an Pierre Boulez. Brief Nr. 8. S. o.A.

Tinguely, Jean. „Auguri pour 89“. Brief von Jean Tinguely an Pierre Boulez (11.1.1989). *Briefe von Jean Tinguely an Paul Sacher und gemeinsame Freunde/Letters from Jean Tinguely to Paul Sacher and Common Friends*. Deutsch/Englisch. Hg. Margrit Hahnloser/Museum Jean Tinguely Basel. Bern: Benteli.1996. Briefe an Pierre Boulez. Brief Nr. 9. S. o.A.

Ausstellungskataloge:

Tinguely, Jean. *Jean Tinguely*. Katalog 2/1972. Kerstner-Gesellschaft Hannover (17.3 - 16.4.1972). Hg. Kerstner-Gesellschaft Hannover u. Kunsthalle Basel. Red.: Peter F. Althaus u. Wieland Schmied. Hannover: Kerstner-Gesellschaft; Basel: Kunsthalle. 1972.

Tinguely, Jean. *Jean Tinguely: Dessins et Gravures pour les Sculptures*. Katalog. Carbinet des Estampes - Musée d'Art et d'Histoire Genève (25.6. - 3.10.1976). Hg. Carbinet des Estampes - Musée d'Art et d'Histoire Genève. Red.: Reiner Michael Mason. Genf: Carbinet des Estampes – Musée d'Art et d'Histoire Genève. 1976.

Tinguely, Jean. *Jean Tinguely: Meta-Maschinen*. Katalog. Wilhelm-Lembruck-Museum der Stadt Duisburg (17.12.1978 - 4.2.1979). Hg. Wilhelm-Lembruck-Museum, Duisburg. Beab.: Stefanie Poley u. Siegfried Salzmann. Duisburg: Wilhelm-Lembruck-Museum. 1978.

Tinguely, Jean. *Tinguely*. Katalog. Kunsthaus Zürich.(11.6 - 8.9.1982). Hg. Kunsthaus Zürich. Red.: Guido Magnaguagno. Zürich: Kunsthaus. 1982.

Tinguely, Jean. *Jean Tinguely: Catalogue Raisonné*. Vol. 1. *Sculptures et Reliefs 1954-1968/Jean Tinguely: Werkkatalog*. Bd. 1. *Skulpturen und Reliefs 1954-1968*. Englisch/Deutsch. Hg. Galerie Bruno Bischofberger. Bearb.: Christine Bischofberger. Küsnacht/Zürich: Edition Bischofberger. 1982.

Tinguely, Jean. *Jean Tinguely*. Katalog. Kunsthalle d. Hypo-Kulturstiftung, München (27.9. 1985 - 6.1.1986). Hg. Kunsthalle d. Hypo-Kulturstiftung. Wiss. Bearb.: Stefanie Poley u. Carla Schulz-Hoffmann. München: Hirmer. 1985.

Tinguely, Jean. *Jean Tinguely*. Katalog. Galerie Beyeler, Basel (28.2. - 16.5.1987). Hg. Galerie Beyeler, Basel. Basel: Galerie Beyeler. 1987.

Tinguely Jean. *Tinguely*. Katalog. Centre George Pompidou: Musée National d'Art Moderne. (8.12.1988 - 27.3.1989). Hg. Pontus Hultén u. Centre George Pompidou. Éd. fr.: Paris: Éd. du Centre George Pompidou. 1988.

Tinguely, Jean. *Jean Tinguely: Catalogue Raisonné*. Vol.2. *Sculptures et Reliefs 1969-1985/Jean Tinguely: Werkkatalog*. Bd. 2. *Skulpturen und Reliefs 1969-1985*. Englisch/Deutsch. Hg. Galerie Bruno Bischofberger. Bearb.: Christine Bischofberger. Küsnacht/Zürich: Edition Bischofberger. 1990.

Tinguely, Jean. *Museum Jean Tinguely Basel: Die Sammlung*. Katalog zur Eröffnung des Museums Jean Tinguely Basel (1996 - 1997). Hg. Museum Jean Tinguely Basel. Red. u. Konzept: Museum Jean Tinguely Basel. Basel: Museum Jean Tinguely; Bern: Benteli. 1996.

Tinguely, Jean. *Museum Jean Tinguely Basel: Eröffnungsausstellung: Exposition inaugurale 1996-1997*. Katalog zur Eröffnung des Museums Jean Tinguely (1996 - 1997). Hg. Museum Jean Tinguely Basel. Red. u. Konzept: Museum Jean Tinguely Basel. Basel: Museum Jean Tinguely; Bern: Benteli. 1996.

Tinguely, Jean. *L'Esprit de Tinguely*. Katalog. Kunstmuseum Wolfsburg (20.5. - 3.10.2000) u. Museum Jean Tinguely Basel (15.11.2000 - 22.3.2001). Hg. Kunstmuseum Wolfsburg. Konzept: Annelie Lütgens. Red.: Holger Broder. Wolfsburg: Kunstmuseum; Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz. 2000.

Tinguely, Jean. *«In Basel lebte ich mit dem Totentanz»*. Katalog. Museum Jean Tinguely Basel (15.11.2000 - 22.4.2001). Hg. Museum Jean Tinguely Basel. Publikation: Heinz Stahlhut. Basel: Museum Jean Tinguely. 2001.

Tinguely, Jean. *Jean Tinguely: »Stillstand gibt es nicht«*. Katalog. Kunsthalle Mannheim (6.10.2002 - 19.1.2003) u. Kunsthalle in Emden, Stiftung Henri und Eske Nannen und Schenkung von Otto van de Loo (8.2. - 11.5.2003). Hg. Manfred Fath. München. Red.: Inge Herold. Berlin; London; New York: Prestel. 2002.

Tinguely, Jean. *Jean le Jeune: Jean Tinguelys politische und künstlerische Basler Lehrjahre und das Frühwerk bis 1959*. Katalog. Museum Jean Tinguely Basel (11.9.2002 - 23.3.2003). Hg. Museum Jean Tinguely Basel. Red.: Andres Pardey. Basel: Museum Jean Tinguely; Bern: Benteli. 2002.

Tinguely, Jean. *Jean Tinguely: Catalogue Raisonné. Vol.3. Sculptures et Reliefs 1986-1991/Jean Tinguely: Werkkatalog. Bd.3. Skulpturen und Reliefs 1986-1991*. Englisch/Deutsch. Hg. Galerie Bruno Bischofberger. Bearb.: Christine Bischofberger. Meilen/Zürich: Edition Bischofberger. 2005.

Tinguely, Jean. *Robert Rauschenberg – Jean Tinguely. Collaborations*. Katalog. Museum Jean Tinguely Basel (14.10.2009 - 17.1.2010). Deutsch/Englisch. Hg. Museum Jean Tinguely Basel. Red.: Museum Jean Tinguely Basel. Basel: Museum Jean Tinguely; New York; Bielefeld: Kerber. 2009.

Sekundärwerke:

Appia, Adolphe. *Die Musik und die Inszenierung*. München: F. Bruckmann. 1899.

Artaud, Antonin. „Das Theater der Grausamkeit“. Erstes Manifest (1932 erschienen in der *Nouvelle Revue Française*). Ders. *Das Theater und sein Double: Das Théâtre de Séraphin*. Deutsch von Gerd Henninger. Frankfurt/Main: S. Fischer. 1969. S. 95-107.

Artaud, Antonin. „Das Theater der Grausamkeit“. Zweites Manifest (1933 im Verlag Denoël als Broschüre erstmals veröffentlicht). Ders. *Das Theater und sein Double: Das Théâtre de Séraphin*. Deutsch von Gerd Henninger. Frankfurt/Main: S. Fischer. 1969. S. 131-137.

Artaud, Antonin. *Das Theater und sein Double: Das Théâtre de Séraphin*. Deutsch von Gerd Henninger. Frankfurt/Main: S. Fischer. 1969.

Bablet, Denis. *Edward Gordon Craig*. Paris: L'Arche. 1962.

Bablet, Denis. „Der Anteil des Malers“. *Die Maler und das Theater im 20. Jahrhundert*. Katalog. Schirn Kunsthalle Frankfurt (1.3. - 19.5.1986). Hg. Erika Billeter u. Schirn Kunsthalle Frankfurt. Red.: Erika Billeter. Frankfurt/Main: Schirn Kunsthalle. 1986. S. 14-19.

Bachtin, Michail M. *Literatur und Karneval: Zur Romantheorie und Lachkultur*. Mit einem Nachwort übersetzt von Alexander Kaempfe. Frankfurt/Main: Fischer. 1990.

Bakunin Michail. „Die Prinzipien der Revolution“ (1869). *Staatlichkeit und Anarchie und andere Schriften*. Hrsg. und eingeleitet von Horst Stuke. Frankfurt/Main; Berlin; Wien: Ullstein. 1972.

Bakunin, Michail. *Staatlichkeit und Anarchie und andere Schriften*. Hrsg. und eingeleitet von Horst Stuke. Frankfurt/Main; Berlin; Wien: Ullstein. 1972.

Balla, Giacomo; Boccioni, Umberto; Carrà Carlo; Russolo, Luigi; Severini, Gino. „Die futuristische Malerei – Technisches Manifest“ (1910). *Bühne und bildende Kunst im Futurismus: Bühnengestaltungen von Balla, Depero und Prampolini (1914 - 1929)*. Hg. Angelika Herbert-Muthesius. Karl Ruprecht-Universität Heidelberg: Diss. 1985. S. 332-334.

Balla, Giacomo; Depero, Fortunato. „Die futuristische Neukonstruktion des Universums“ (1915). *Bühne und bildende Kunst im Futurismus: Bühnengestaltungen von Balla, Depero und Prampolini (1914 - 1929)*. Hg. Angelika Herbert-Muthesius. Karl Ruprecht-Universität Heidelberg: Diss. 1985. S. 387-391.

Balme, Christopher; Lazarovicz, Klaus. *Texte zur Theorie des Theaters*. Stuttgart: Reclam. 1991.

Becker, Jürgen; Vostell, Wolf (Hg.). *Happenings: Fluxus: Pop Art: Nouveau Réalisme: Eine Dokumentation*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 1965. (Rowohlt Paperback Sonderband)

Bergson, Henri. *Zeit und Freiheit: Eine Abhandlung über die unmittelbaren Bewusstseinsstatsachen*. Jena: Eugen Dietrichs. 1920.

Billeter, Erika; Schirn Kunsthalle Frankfurt (Hg.). *Die Maler und das Theater im 20. Jahrhundert*. Katalog. Schirn Kunsthalle Frankfurt (1.3. - 19.5.1986). Red.: Erika Billeter. Frankfurt: Schirn Kunsthalle. 1986.

Boccioni, Umberto: „Die futuristische Bildhauerkunst“ (1912). *Bühne und bildende Kunst im Futurismus: Bühnengestaltungen von Balla, Depero und Prampolini (1914 - 1929)*. Hg. Angelika Herbert-Muthesius. Karl Ruprecht-Universität Heidelberg: Diss. 1985. S. 340-344.

Brandt, Sylvia: *Bravo! & Bum Bum! Neue Produktions- und Rezeptionsformen im Theater der historischen Avantgarde: Futurismus, Dada und Surrealismus: eine vergleichende Untersuchung*. Frankfurt/Main; Wien; Berlin [u.a.]: Lang. 1995. (Analysen und Dokumente, Bd. 36)

Brauneck, Manfred; Schneilin Gérard (Hg.). *Theaterlexikon: Begriffe und Epochen: Bühnen und Ensembles*. Übersetzungen aus dem Französischen: Horst Schumacher. 4. vollständig überarbeitete und erweiterte Neuausgabe. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt. 2001. (Rowohlts Enzyklopädie)

Bredenkamp, Horst. „Überlegungen zur Unausweichlichkeit der Automaten“. *Puppen: Körper: Automaten: Phantasmen der Moderne*. Katalogbuch. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (24.7. - 17.10.1999). Hg. Pia Müller-Tram und Katharina Sykora. Köln: Oktagon. 1999. S. 94-104.

Buderer, Hans-Jürgen. „Kunst – Maschine – Kunst: Bewegung als Medium zur Produktion von Kunst“. *Jean Tinguely: »Stillstand gibt es nicht«*. Katalog. Kunsthalle Mannheim (6.10. 2002 - 19.1.2003) u. Kunsthalle in Emden, Stiftung Henri und Eske Nannen und Schenkung von Otto van de Loo. (8.2. - 11.5.2003). Hg. Manfred Fath. München; Berlin; London; New York: Prestel. 2002. S. 60-64.

Burckhardt, Lukas. „Jeannot, Basel und die Fasnacht“. *Museum Jean Tinguely Basel: Eröffnungsausstellung: Exposition inaugurale 1996/1997*. Katalog zur Eröffnung des Museums Jean Tinguely Basel (1996 - 1997). Hg. Museum Jean Tinguely, Basel. Red. u. Konzept: Museum Jean Tinguely Basel. Basel: Museum Jean Tinguely; Bern: Benteli. 1996. S. 56-62.

Burckhardt, Lukas/Tinguely, Jean. „Begegnungen mit Jean Tinguely“. Auszug aus einer Radiosendung. Basler Lokalsender «Radio Basilik» (1.3.1987). *Jean Tinguely*. Katalog. Galerie Beyeler (28.2. - 16.5.1987). Hg. Galerie Beyeler. Basel: Galerie Beyeler. 1987. S. o.A.

Cage, John. „45` für einen Sprecher“. *Silence*. Aus dem Amerikanischen von Ernst Jandl. Frankfurt/Main. 1995. S. 63-157.

Cage, John. *Silence*. Aus dem Amerikanischen von Ernst Jandl. Frankfurt/Main. 1995.

Cage John/Kostelanetz Richard. „Conversations“. Gespräch mit Richard Kostelanetz. *The Theatre of Mixed Means::An Introduction to Happenings, Kinetic Environments, and Other Mixed Means Performances*. Hg. Richard Kostelanetz. New York: Dial Press. 1986. S. 50-63.

Calvocoressi, Richard: „Einleitung“. *Tinguely*. Katalog. Kunsthau Zürich (11.6. - 8.9.1982). Hg. Kunsthau Zürich. Red.: Guido Magnaguagno. Zürich: Kunsthau. 1982. S. 5-28.

Charles, Daniel (Hg.). *Für die Vögel: John Cage im Gespräch mit Daniel Charles*. Übersetzt von Birger Ollrogge. Berlin: Merve. 1984.

Craig, Edward Gordon. „Die Kunst des Theaters: Der erste Dialog“ (Berlin 1905). Ders. *Über die Kunst des Theaters*. Nach der Originalausgabe von 1911 übertragen und hrsg. von Elisabeth Weber und Dietrich Kreidt. 11. Aufl. Berlin: Gerhardt. 1970. S. 101-126.

Craig, Edward Gordon. „Die Künstler des Theaters der Zukunft“ (Florenz 1907). Ders. *Über die Kunst des Theaters*. Nach der Originalausgabe von 1911 übertragen und hrsg. von Elisabeth Weber und Dietrich Kreidt. 11. Aufl. Berlin: Gerhardt. 1970. S. 15-49.

Craig, Edward Gordon. „Der Schauspieler und die Übermarionette“ (Florenz 1907). Ders. *Über die Kunst des Theaters*. Nach der Originalausgabe von 1911 übertragen und hrsg. von Elisabeth Weber und Dietrich Kreidt. 11. Aufl. Berlin: Gerhardt. 1970. S. 51-73.

Craig, Edward Gordon. „Stücke und Stückeschreiber: Malerei und Maler auf dem Theater“ (zuerst veröffentlicht: *The Mask*. Vol I, 1908). Ders. *Über die Kunst des Theaters*. Nach der Originalausgabe von 1911 übertragen und hrsg. von Elisabeth Weber und Dietrich Kreidt. 11. Aufl. Berlin: Gerhardt. 1970. S. 85-92.

Craig, Edward Gordon. *Über die Kunst des Theaters*. Nach der Originalausgabe von 1911 übertragen und hrsg. von Elisabeth Weber und Dietrich Kreidt. 11. Aufl. Berlin: Gerhardt. 1970.

Daignes, Jocelyn. „Jean le Jeune: Ein wilder Philosoph in Basel“. *Jean le Jeune: Jean Tinguelys politische und künstlerische Basler Lehrjahre und das Frühwerk bis 1959*. Katalog. Museum Jean Tinguely Basel (11.9.2002 - 23.3.2003). Hg. Museum Jean Tinguely Basel. Red.: Andres Pardey. Basel: Museum Jean Tinguely; Bern: Benteli. 2002. S. 23-65.

Damsch-Wiehager, Renate. „'Fülle' des Materiellen und Feier der 'Leere'“. *ZERO und Paris 1960: Und heute: Arman Klein, Soto, Speorri, Tinguely und andere Künstler in Paris um 1960/ZERO et Paris 1960: Et Aujourd'hui: [...]*. Katalog. Galerie der Stadt Esslingen/Villa Merkel (19.10. - 14.12.1997) u. Musée d'Art Moderne et Contemporaine, Nizza (11.4. - 8.6.1998). Deutsch/Französisch. Hg. Renate Damsch-Wiehager. Ostfildern bei Stuttgart: Cantz. 1997. S. 8-10.

Damsch-Wiehager, Renate. „Chronologie: 'Zero und Paris 1957 bis 1962'“. *ZERO und Paris 1960: Und heute: Arman Klein, Soto, Speorri, Tinguely und andere Künstler in Paris um 1960/ZERO et Paris 1960: Et Aujourd'hui: [...]*. Katalog. Galerie der Stadt Esslingen/Villa Merkel (19.10. - 14.12.1997) u. Musée d'Art Moderne et Contemporaine, Nizza (11.4. - 8.6.1998). Deutsch/Französisch. Hg. Renate Damsch-Wiehager. Ostfildern bei Stuttgart: Cantz. 1997. S. 230-240.

Damsch-Wiehager, Renate (Hg.). *ZERO und Paris 1960: Und heute: Arman Klein, Soto, Speorri, Tinguely und andere Künstler in Paris um 1960/ZERO et Paris 1960: Et Aujourd'hui: [...]*. Katalog. Galerie der Stadt Esslingen/Villa Merkel (19.10. - 14.12.1997) u. Musée d'Art Moderne et Contemporaine, Nizza (11.4. - 8.6.1998). Deutsch/Französisch. Ostfildern bei Stuttgart: Cantz. 1997.

Depero, Fortunato. „Plastische Welt und plastisches Theater“ (1919). *Bühne und bildende Kunst im Futurismus: Bühnengestaltungen von Balla, Depero und Prampolini (1914 - 1929)*. Hg. Angelika Herbert-Muthesius. Karl Ruprecht-Universität Heidelberg: Diss. 1985. S. 398-403.

Federow, Wassily. „Konstruktivismus“ (Auszüge seiner Schrift von 1924). *Bildertheater: Bildende Künstler des 20. Jahrhunderts als Theaterreformer*. Hg. Peter Simhandl. Berlin: Gadegast. 1993. S. 63.

Fiedler Jeannin; Feierabend Peter (Hg.). *Bauhaus*. Köln: Könemann. 1999.

Filliou, Robert. Brief an George Maciunas (27.5.1970). *Happening & Fluxus*. Katalog. Kölnischer Kunstverein (6.11.1970 - 6.1.1971). Hg. Harald Szeemann u. Kölnischer Kunstverein. Materialien zusammengestellt von H. Sohm. Köln: Kölnischer Kunstverein. 1970. S. o. A.

Gabo, Naum; Pevsner, Nathan. „Das Realistische Manifest“ (Moskau, 5.8.1920). *Naum Gabo: Sechzig Jahre Konstruktivismus*. Publikation anlässlich der Ausstellung „Naum Gabo: Sechzig Jahre Konstruktivismus“. Akademie der Künste, Berlin-West (7.9. - 19.10.1986), Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (28.11.1986 - 4.1.1987) [u.a.]. Mit dem Oeuvre-Katalog der Konstruktionen und Skulpturen. Hg. Steven A. Nash und Jörn Merkert. München: Prestel. 1986. S. 203-204.

Goerg, Charles/Mason, Reiner Michael/Tinguely, Jean. „Parole d'Artiste“. Auszug aus einem Interview (Juni 1976). *Jean Tinguely: Dessins et Gravures pour les Sculptures*. Katalog. Carbinet des Estampes - Musée d'Art et d'Histoire Genève (25.6. - 3.10.1976). Hg. Carbinet des Estampes - Musée d'Art et d'Histoire. Genève. Red.: Reiner Michael Mason. Genf: Carbinet des Estampes - Musée d'Art et d'Histoire Genève. 1976. S. 9-16.

Graf, Otto. Auszug aus einem Vorwort in „Katalog Wien“ (1967). *Jean Tinguely*. Katalog 2/1972. Kerstner-Gesellschaft Hannover. (17.3. - 16.4.1972). Hg. Kerstner-Gesellschaft Hannover. u. Kunsthalle Basel. Red.: Peter F. Althaus u. Wieland Schmied. Hannover: Kerstner-Gesellschaft und Basel: Kunsthalle. S. o. A.

Gropius, Walter (Hg.). *The Theatre of the Bauhaus: O. Schlemmer: L. Moholy-Nagy: F. Molnar*. Mit einer Einleitung von Walter Gropius. Übersetzt von Athur S. Wesinger. Middletown, Conneticut: Wesleyan University Press. 1961.

Grund, Uta. *Zwischen den Künsten: Edward Gordon Craig und das Bildetheater um 1900*. Berlin: Akademie Verlag. 2002.

Hamann, Christine. „Die bildenden Künstler und der Konstruktivismus am Theater“. *Die Maler und das Theater im 20. Jahrhundert*. Katalog. Schirn Kunsthalle Frankfurt (1.3. - 19.5.1986). Hg. Erika Billeter u. Schirn Kunsthalle Frankfurt. Red.: Erika Billeter. Frankfurt: Schirn Kunsthalle. 1986. S. 64-68.

Hamilton, Terry: Brief-Beschreibung des Cyclo-matic-Abends von Terry Hamilton. (o.D.). *Méta*. Hg. Pontus Hultén. Frankfurt/Main; Berlin; Wien: Propyläen. 1972. S. 110 u. 123.

Hahnloser-Ingold, Margrit: *Pandämonium-Jean Tinguely*. Zürich: Exlibris; Bern: Benteli. 1988.

Hahnloser, Margrit/Museum Jean Tinguely Basel (Hg.). *Briefe von Jean Tinguely an Paul Sacher und gemeinsame Freunde/Letters from Jean Tinguely to Paul Sacher and Common Friends*. Deutsch/Englisch. Bern: Benteli. 1996.

Hahnloser-Ingold, Margrit. „...und definitiv ist sowieso provisorisch“. *L'Esprit de Tinguely*. Katalog. Kunstmuseum Wolfsburg (20.5. - 3.10.2000) u. Museum Jean Tinguely Basel (15.11.2000 - 22.3.2001). Hg. Kunstmuseum Wolfsburg. Konzept: Annelie Lütgens. Red.: Holger Broder. Wolfsburg: Kunstmuseum; Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz. 2000. S. 126-144.

Hansen, Al. „New Trends in Art“. The Prattler (29.11.1961). *Happening & Fluxus*. Katalog. Kölner Kunstverein (06.11.1970 - 6.1.1971). Hg. Harald Szeemann u. Kölner Kunstverein. Materialien zusammengestellt von H. Sohm. Köln: Kölner Kunstverein. 1970. S. o.A.

Hausmann, Raoul. „Die neue Kunst“. *Bilanz der Feierlichkeit: Texte bis 1933*. Hg. Michel Erlhoff. München: Ed. Text u. Kritik. 1982. S. 179-185. (Frühe Texte der Moderne, Bd. 1)

Hausmann, Raoul. „Kabarett zum Menschen“. *Bilanz der Feierlichkeit. Texte bis 1933*. Hg. Michel Erlhoff. München: Ed. Text u. Kritik. 1982. S. 92-93. (Frühe Texte der Moderne, Bd. 1)

Hausmann, Raoul. *Bilanz der Feierlichkeit. Texte bis 1933*. Hg. Michel Erlhoff. München: Ed. Text u. Kritik. 1982. (Frühe Texte der Moderne, Bd.1)

Heckmann, Herbert. *Die andere Schöpfung: Geschichte der frühen Automaten in Wirklichkeit und Dichtung*. Mit einem Vorwort von Hans Streicher. Frankfurt/Main: Umschau. 1982.

Hennze, Joachim. „(Noch) kein Theater mit den Maschinen...: Automatenfiguren von der Antike bis zum Ende des 18. Jahrhunderts“. *Maschinen Theater: Positionen figurativer Kinetik seit Tinguely: Jean Tinguely (1925 - 1991), Harry Kramer (1925 - 1997), [u.a.]*. Katalog Nr. 97. Städtische Museen Heilbronn (18.5. - 9.9.2001). Hg. Andreas Pfeiffer. Heilbronn: Städtische Museen; Bönningheim: Ed. Braus im Vachter-Verl. 2001. S. 11-23.

Herbert-Muthesius, Angelika. *Bühne und bildende Kunst im Futurismus: Bühnengestaltungen von Balla, Depero und Prampolini (1914 - 1929)*. Karl Ruprecht-Universität Heidelberg: Diss. 1985.

Herold, Inge. „»Stillstand gibt es nicht«“. *Jean Tinguely: »Stillstand gibt es nicht«*. Katalog. Kunsthalle Mannheim (6.10.2002 - 19.1.2003) u. Kunsthalle in Emden, Stiftung Henri und Eske Nannen und Schenkung von Otto van de Loo (8.2. - 11.5.2003). Hg. Manfred Fath. München; Berlin; London; New York: Prestel. 2002. S. 38-47.

Hille, Karoline. „»...über den Grenzen, mitten in Nüchternheit« Prothesenkörper, Maschinenherzen, Automatenhirne“. *Puppen: Körper: Automaten: Phantasmen der Moderne*. Katalogbuch. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (24.7. - 17.10. 1999). Hg. Pia Müller-Tram und Katharina Sykora. Köln: Oktagon. 1999. S. 140-154.

Hille, Karoline. „Die Automate“. *Puppen: Körper: Automaten: Phantasmen der Moderne*. Katalogbuch. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (24.7. - 17.10.1999). Hg. Pia Müller-Tram und Katharina Sykora. Köln: Oktagon. 1999. S. 304-305.

Hoffmann, E.T.H.. *Der Sandmann*. Hg. Rudolf Drux. Stuttgart: Reclam. 1991.

Hofmannsthal, Hugo von. „Ein Brief“ (22.9.1603). *Gesammelte Werke in Einzelausgaben: Prosa II*. Hg. Herbert Steiner. Frankfurt/Main: S. Fischer. 1951. S. 7-22.

Hofmannsthal, Hugo von. *Gesammelte Werke in Einzelausgaben: Prosa II*. Hg. Herbert Steiner. Frankfurt am Main: S. Fischer. 1951.

Homer. *Ilias*. Hg. Hanns Floerke. Übersetzt von Thassilo von Scheffer. München; Leipzig: Georg Müller. 1913. (Klassiker des Altertums. Reihe II, Bd. 9)

Honrath, Barbara. *Die New York Poets und die bildende Kunst*. Würzburg: Königshausen & Neumann. 1994. (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 118)

Hoppe, Hans. *Das Theater der Gegenstände*. Frankenforst-Bensenberg: Schäuble. 1971. (Theater unserer Zeit, Bd. 10)

Huelsenbeck, Richard. Auszug aus einem Vorwort in „Katalog New York“ (1961). *Jean Tinguely*. Katalog 2/1972. Kerstner-Gesellschaft Hannover (17.3. - 16.4.1972). Hg. Kerstner-Gesellschaft Hannover u. Kunsthalle Basel. Red.: Peter F. Althaus u. Wieland Schmied. Hannover: Kerstner-Gesellschaft; Basel: Kunsthalle. 1972. S. o.A.

Huelsenbeck, Richard. „Wozu war Dada da? Ein Rückblick auf eine nun schon historisch gewordene Bewegung“ (Uhu, 3. Jg. H.5, Feb.1927). *Wozu Dada: Texte 1916-1936*. Mit einem Nachwort hrsg. von Herbert Kapfer. Giessen: Anabas. 1994. S.48-52.

Huelsenbeck, Richard. „Dadaismus“ (Typographische Mitteilungen (Leipzig), Nr. 21/22. Sonderheft: elementare Typographie Okt. 1925). *Wozu Dada: Texte 1916-1936*. Mit einem Nachwort hrsg. von Herbert Kapfer. Giessen: Anabas. 1994. S.42-45.

Huelsenbeck, Richard. *Wozu Dada: Texte 1916-1936*. Mit einem Nachwort hrsg. von Herbert Kapfer. Giessen: Anabas. 1994.

Hultén, Pontus. „Geschichte der Bewegungskunst im 20. Jhdt.“. Auszug aus einem Artikel in „Kunstnachrichten“. Vol. VI. (April 1965). *Jean Tinguely*. Katalog 2/1972. Kerstner-Gesellschaft Hannover. (17.3. - 16.4.1972). Hg. Kerstner-Gesellschaft Hannover u. Kunsthalle Basel. Red.: Peter F. Althaus u. Wieland Schmied. Hannover: Kerstner-Gesellschaft; Basel: Kunsthalle. 1972. S. o.A.

Hultén, Pontus. „Den föreställande friheten eller om rörelse i konsten och Tinguelys metamekanik/Die Stellvertretende Freiheit oder Über die Bewegung in der Kunst und Tinguelys Méta-Mechanik“. Umschlagseite der Sondernummer der Zeitschrift „Kasark“. No. 2 (Stockholm, Okt. 1955). Schwedisch/Deutsch. *Méta*. Hg. Pontus Hultén. Frankfurt/Main; Berlin; Wien: Propyläen. 1972. S. 38 - 43.

Hultén, Pontus. *Méta*. Frankfurt/Main; Berlin; Wien: Propyläen. 1972

Hultén, Pontus. „Der Mensch und sein Werk“. *Museum Jean Tinguely Basel: Die Sammlung*. Katalog zur Eröffnung des Museums Jean Tinguely Basel (1996 - 1997). Hg. Museum Jean Tinguely Basel. Red. u. Konzept: Museum Jean Tinguely Basel. Basel: Museum Jean Tinguely; Bern: Benteli. 1996. S. 34-76.

Hultén, Pontus. „Manifestationen und Kollaborationen“. *Museum Jean Tinguely Basel: Eröffnungsausstellung: Exposition inaugurale 1996-1997*. Katalog zur Eröffnung Museums Jean Tinguely Basel.(1996 - 1997). Hg. Museum Jean Tinguely Basel. Red. u. Konzept: Museum Jean Tinguely Basel. Basel: Museum Jean Tinguely; Bern: Benteli. 1996. S. 12-39.

Huzár, Vilmoz. „Kurze technische Erklärung zu 'Gestaltendes Schauspiel': Komposition 1920-1921“ (1921). *Mondrian und De Stijl*. Hg. Hans L.C. Jaffé. Köln: DuMont Schauberg. 1967. S.139-140. (DuMont Dokumente. Reihe II: Texte und Perspektiven)

Jaffé, Hans. L. C. (Hg.). *Mondrian und De Stijl*. Köln: DuMont Schauberg. 1967. (DuMont Dokumente. Reihe II: Texte und Perspektiven)

Kaiser, Gert. „» In Basel lebte ich mit dem Totentanz « (Jean Tinguely)“. *Jean Tinguely*. Katalog. Galerie Beyeler (28.2. - 16.5.1987). Hg. Galerie Beyeler, Basel. Basel: Galerie Beyeler. 1987. S. o.A.

Kandinsky, Wassily. *Über das Geistige in der Kunst*. Hg. Nina Kandinsky. 10. Aufl. mit einer Einführung von Max Bill. Bern: Benteli. 1952.

Kandinsky, Wassily. „Über Bühnenkomposition“. Beitzext zur Veröffentlichung von 'Der Gelbe Klang' im Almanach „Der blaue Reiter“ (1912). Ders. *Über das Theater = Du théâtre*. Hg. Jessica Boissel unter Mitarbeit von Jean Claude Mercadé. Übersetzt von Jeanne Etoré. Köln: DuMont. 1998. S. 162-174.

Kandinsky, Wassily. „Der Gelbe Klang“ (1908-1912). Ders. *Über das Theater = Du théâtre*. Hg. Jessica Boissel unter Mitarbeit von Jean Claude Mercadé. Übersetzt von Jeanne Etoré. Köln: DuMont. 1998. S. 68-86.

Kandinsky, Wassily. „Über die abstrakte Bühnensynthese“ (1923). Ders. *Über das Theater = Du théâtre*. Hg. Jessica Boissel unter Mitarbeit von Jean Claude Mercadé. Übersetzt von Jeanne Etoré. Köln: DuMont. 1998. S. 282-288.

Kandinsky, Wassily. *Über das Theater = Du théâtre*. Hg. von Jessica Boissel unter Mitarbeit von Jean Claude Mercadé. Übersetzt von Jeanne Etoré. Köln: DuMont. 1998.

Kandinsky, Wassily. „Bilder einer Ausstellung“ (1928). *Bühne und Bildende Kunst im XX Jahrhundert: Maler und Bildhauer arbeiten für das Theater*. Hg. von Henning Rischbieter. Dokumentiert von Wolfgang Storch. Velber bei Hannover: Friedrich. 1968. S.151.

Kaprow, Allan. „Die Zukunft der Pop Art“. Vortrag im Jewish Museum (New York, 1963). *Happenings: Fluxus: Pop Art: Nouveau Réalisme: Eine Dokumentation*. Hg. Jürgen Becker u. Wolf Vostell. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 1965. S. 86-95. (Rowohlt Paperback Sonderband)

Kaprow, Allan/Vostell Wolf. „Die Kunst des Happening“. Aktionsvortrag von Allan Kaprow und Wolf Vostell (Cricket Theatre, New York City, 19.4.1964). *Happenings: Fluxus: Pop Art: Nouveau Réalisme: Eine Dokumentation*. Hg. Jürgen Becker u. Wolf Vostell. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 1965. S. 399-409. (Rowohlt Paperback Sonderband)

Kaprow, Allan. *Assemblage, Enviroments & Happenings*. Mit einer Auswahl an Szenerien von neun Mitgliedern der Gutai Gruppe in Japan, Jean-Jaques Lebel, Wolf Vosell [u.a.]. New York: Abrams. 1966.

Kaprow, Allan. „The Legacy of Jackson Pollock“ (1958). *Essays on the Blurring of Art and Life: Allan Kaprow*. Hg. Jeff Kelley. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press. 1993. S. 1-9.

Kaprow, Allan. „Happenings in the New York Szene“(1961). *Essays on the Blurring of Art and Life: Allan Kaprow*. Hg. Jeff Kelley. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press. 1993. S. 15-26.

Kaprow, Allan. „The Happenings are Dead: Long Live the Happenings!“ (1966). *Essays on the Blurring of Art and Life: Allan Kaprow*. Hg. Jeff Kelley. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press. 1993. S. 59-65.

Kaprow, Allan. „Experimental Art“ (1966). *Essays on the Blurring of Art and Life: Allan Kaprow*. Hg. Jeff Kelley. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press. 1993. S. 66-80.

Kaprow, Allan. *Essays on the Blurring of Art and Life: Allan Kaprow*. Hg. Jeff Kelley. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press. 1993.

Kaprow, Allan. *Some Recent Happenings*. New York: Great Bear. 1966. (A Great Bear Pamphlet)

Kaprow Allan/Kostelanetz Richard. „Conversations“. Gespräch mit Richard Kostelanetz. *The Theatre of Mixed Means::An Introduction to Happenings, Kinetic Environments, and Other Mixed Means Performances*. Hg. Richard Kostelanetz. New York: Dial Press. 1986. S. 100-132.

Kirchmann, Kay. „Bühnenkonzepte der Moderne: Aspekte der Theater- und Tanzreformen zur Zeit Oskar Schlemmers“. *Oskar Schlemmer: Tanz: Theater: Bühne*. Hg. Eleonora Louis und Toni Stoss. Wien: Kunsthalle; Klagenfurt: Ritter. 1997. S. 70-95. (Schriftenreihe der Kunsthalle Wien)

Kirkpatrick, Gail B. *Tanztheater und bildende Kunst nach 1945: eine Untersuchung der Gattungsvermischung am Beispiel der Kunst Robert Rauschenbergs, Jasper Johns`, Frank Stellas, Andy Warhols und Robert Morris` unter besonderer Berücksichtigung ihrer Arbeiten für das Tanztheater Merce Cunninghams*. Würzburg: Königshausen & Neumann. 1996. (Studien zur Literatur und Kulturgeschichte, Bd. 11)

Klein, Yves. „The Evolution of Art Towards the Immaterial“ Lecture at the Sorbonne (3.6. 1959). *Overcoming the Problematics of Art: The Writings of Yves Klein*. Hg. Spring Publications. Mit einer Einführung übersetzt von Klaus Ottmann. Paris: Spring Publications, Inc. u. Yves Klein ADAGP. 2007. S. 71-98.

Klein, Yves. *Overcoming the Problematics of Art: The Writings of Yves Klein*. Hg. Spring Publications. Mit einer Einführung übersetzt von Klaus Ottmann. Paris: Spring Publications, Inc. u. Yves Klein ADAGP. 2007.

Kleist, Heinrich von. „Über das Marionettentheater“. Ders. *Sämtliche Werke in zwei Bänden*. Bd. 2. *Erzählungen: Anekdoten: Aufsätze: Gedichte*. Hg. Jüger Meinerts. Gütersloh: Bertelsmann: [1977]. S. 367-374.

Kleist, Heinrich von. *Sämtliche Werke in zwei Bänden*. Bd. 2. *Erzählungen: Anekdoten: Aufsätze: Gedichte*. Hg. Jüger Meinerts. Gütersloh: Bertelsmann: [1977].

Klemm, Friedrich. *Geschichte der Technik: Der Mensch und seine Erfindungen im Bereich des Abendlandes*. 3. Aufl. Stuttgart; Leipzig: Teubner. 1998.

Kloser, Peter. *Zufall und Fluxus: Die Cage-Klasse*. Universität Wien: Dipl. 1998.

Klüver, Billy. „The garden party“. *Méta*. Hg. Pontus Hultén. Frankfurt/Main; Berlin; Wien: Propyläen. 1972. S. 130, 136/137 u. 143.

Koch, Kenneth. *A Change of Hearts: Plays, Films and Other Dramatic Works. 1951-1971*. New York: Random House. 1973.

Kostelanetz, Richard (Hg). *The Theatre of Mixed Means: An Introduction to Happenings, Kinetic Environments and Other Mixed Means Performances*. New York: Dial Press. 1986.

Kostelanetz, Richard/Rauschenberg Robert. „Conversations“. Gespräch mit Richard Kostelanetz. *The Theatre of Mixed Means: An Introduction to Happenings, Kinetic Environments and Other Mixed Means Performances*. Hg. Richard Kostelanetz. New York: Dial Press. 1986. S. 78-99.

Kotte, Andreas. *Theaterwissenschaft: Eine Einführung*. Wien; Köln; Weimar: Böhlau. 2005.

La Mettrie, Julien Offray de. *Der Mensch als Maschine*. Mit einem Essay aus dem Französischen übersetzt von Bernd A. Laska. Nürnberg: LSR. 1985. (LSR-Quellen, Bd. 1)

Lebel, Jean-Jaques. „Umsonst (Bemerkungen zu den Happenings)“. *Happenings: Fluxus: Pop Art: Nouveau Réalisme: Eine Dokumentation*. Hg. Jürgen Becker u. Wolf Vostell. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 1965. S. 355-357. (Rowohlt Paperback Sonderband)

Lebel, Jean-Jaques. „Grundsätzliches zum Thema Happening: Für die Mitglieder des Workshops für freien Ausdruck“ (1964). *Happenings: Fluxus: Pop Art: Nouveau Réalisme: Eine Dokumentation*. Hg. Jürgen Becker u. Wolf Vostell. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 1965. S. 357-359. (Rowohlt Paperback Sonderband)

Léger, Fernand. „Das Schauspiel: Licht, Farbe, bewegliches Bild und Gegenstandsszene“ (1924). Ders. *Mensch Maschine Malerei: Aufsätze und Schriften zur Kunst*. Übersetzt und eingeleitet von Robert Füglistner. Lizenzausgabe. Bern: Benteli. 1971. S. 151-165.

Léger, Fernand. *Mensch Maschine Malerei: Aufsätze und Schriften zur Kunst*. Übersetzt und eingeleitet von Robert Füglistner. Lizenzausgabe. Bern: Benteli. 1971.

Lehmann, Hans-Thies. „Theater“. *Theaterlexikon: Begriffe und Epochen: Bühnen und Ensembles*. Hg. Manfred Brauneck und Gérard Schneilin. Übersetzungen aus dem Französischen: Horst Schumacher. 4. vollständig überarbeitete und erweiterte Neuauflage. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt. 2001. S. 1019-1021. (Rowohlts Enzyklopädie)

Lombeger, Reinhard. *Von Happening zu Performance: Zum Strukturwandel zweier aktionsbetonter Kunstformen anhand ausgewählter Beispiele*. Universität Wien: Dipl. 2002.

Louis, Eleonora; Stoss, Toni (Hg.): *Oskar Schlemmer: Tanz: Theater: Bühne*. Wien: Kunsthalle; Klagenfurt: Ritter. 1997. (Schriftenreihe der Kunsthalle Wien)

Louis, Eleonora. „Kunst auf der Bühne“. *Kunst auf der Bühne: Les Grands Spectacles II*. Katalog. Museum der Moderne, Salzburg (22.7. - 8.9.2006.). Hg. von Eleonora Louis und Toni Stoss/Museum der Moderne, Salzburg. Salzburg: Museum der Moderne. 2006. S. 8-18.

Louis, Eleonora; Stoss Toni/Museum der Moderne (Hg.). *Kunst auf der Bühne: Les Grands Spectacles II*. Katalog. Museum der Moderne, Salzburg (22.7. - 8.9.2006.). Salzburg: Museum der Moderne. 2006.

Lütgens, Annelie „L' Esprit de Tinguely: Das Wunderbare besiegt das Nützliche“. *L'Esprit de Tinguely*. Katalog. Kunstmuseum Wolfsburg (20.5. - 3.10.2000) u. Museum Jean Tinguely Basel. (15.11.2000 - 22.3. 2001). Hg. Kunstmuseum Wolfsburg. Konzept: Annelie Lütgens. Red.: Holger Broder. Wolfsburg: Kunstmuseum; Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz. 2000. S. 19-114.

Lütgens, Annelie/Spoerri, Daniel/Tuyl, Gijs von. „Wenn der Kopf fertig ist, dann sägen wir ihn in Stücke und bringen ihn wieder zum Schrottplatz zurück.“. Auszug aus einem Gespräch mit Daniel Spoerri (Seffino 25.6.1999). Überarbeitet von Daniel Spoerri u. Barabara Rädelscheidt (27.3.2000). *L'Esprit de Tinguely*. Katalog. Kunstmuseum Wolfsburg (20.5. - 3.10.2000) u. Museum Jean Tinguely Basel. (15.11.2000 - 22.3. 2001). Hg. Kunstmuseum Wolfsburg. Konzept: Annelie Lütgens. Red.: Holger Broder. Wolfsburg: Kunstmuseum; Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz. 2000. S. 210-239.

Maciunas, George. „Neo-Dada in den vereinigten Staaten“. Vortrag in der Galerie Parnass (Wuppertal, 1962). *Happenings: Fluxus: Pop Art: Nouveau Réalisme: Eine Dokumentation*. Hg. Jürgen Becker u. Wolf Vostell. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 1965. S. 192-195. (Rowohlt Paperback Sonderband)

Malewitsch, Kasimir. *Suprematismus - Die gegenstandslose Welt*. Hg. Werner Haftmann. Übers. Hans von Riesen. Köln: DuMont Schauberg. 1962. (DuMont Dokumente. Reihe II: Texte und Perspektiven)

Mandalka, Kristina. *August Stramm – Sprachskepsis und kosmischer Mystizismus im frühen zwanzigsten Jahrhundert*. Herzberg: Bautz. 1992.

Mannoni, Gérard. *Roland Petit: Un Choreograph et Ses Peintres*. Paris: Hatier. 1990.

Marinetti, Filippo Tommaso. „Gründung und Manifest des Futurismus“ (1909). *Bühne und bildende Kunst im Futurismus: Bühnengestaltungen von Balla, Depero und Prampolini (1914-1929)*. Hg. Angelika Herbert-Muthesius. Karl Ruprecht-Universität Heidelberg: Diss. 1985. S. 328-331.

Marinetti, Filippo Tommaso. „Zerstörung der Syntax: Drahtlose Phantasie: Befreite Worte: Die futuristische Sensibilität“ (1913). *Bühne und bildende Kunst im Futurismus: Bühnengestaltungen von Balla, Depero und Prampolini (1914-1929)*. Hg. Angelika Herbert-Muthesius. Karl Ruprecht-Universität Heidelberg: Diss. 1985. S. 345-351.

Marinetti, Filippo Tommaso. „Das Varieté“ (1913). *Bühne und bildende Kunst im Futurismus: Bühnengestaltungen von Balla, Depero und Prampolini (1914-1929)*. Hg. Angelika Herbert-Muthesius. Karl Ruprecht-Universität Heidelberg: Diss. 1985. S. 356-360.

Matt, Beatrice von. *Werner Düggelein: Porträt und Gespräche*. Zürich: Neue Zürcher Zeitung. 2006.

Metken, Günter. „Calders Zikus“. *Bühne und Bildende Kunst im XX Jahrhundert: Maler und Bildhauer arbeiten für das Theater*. Hg. Henning Rischbieter. Dokumentiert von Wolfgang Storch. Velber bei Hannover: Friedrich. 1968. S. 226-227.

Meyerhold, Wsewolod. „Balgan“. Aufsatz in Meyerholds „Über das Theater“ (1912). *Texte zur Theorie des Theaters*. Hrsg. und kommentiert von Klaus Lazarovicz und Christopher Balme. Stuttgart: Reclam. 1991. S. 592-598.

Meyerhold, Wsewolod. „Der Lehrer Bubus“. Referat (1.1.1925). *Texte zur Theorie des Theaters*. Hrsg. und kommentiert von Klaus Lazarovicz und Christopher Balme. Stuttgart: Reclam. 1991. S. 233-238.

Möckel, Birgit. „Ende einer MaschinenSpielzeit?: Die bewegte Figur – ein Segment kinetischer Kunst im 20. Jahrhundert“. *Maschinen Theater: Positionen figurativer Kinetik seit Tinguely: Jean Tinguely (1925 - 1991), Harry Kramer (1925 - 1997), [u.a.]*. Katalog Nr. 97. Städtische Museen Heilbronn (18.5. - 9.9.2001). Hg. Andreas Pfeiffer. Heilbronn: Städtische Museen; Bönningheim: Ed. Braus im Vachter-Verl. 2001. S. 25-47.

Moholy-Nagy, László. „Mechanische Exzenrik“. Aus einem gleichnamigen Bauhaus – Sonderdruck (1924/25). *Kunst auf der Bühne: Les Grands Spectacles II*. Katalog. Museum der Moderne, Salzburg (22.7. - 8.9.2006.). Hg. von Eleonora Louis und Toni Stoss/Museum der Moderne. Salzburg: Museum der Moderne. 2006. S. 125.

Moholy-Nagy, László. „Theater, Cirkus, Variety: The Coming Theater of Totality“ (1925). *The Theater of the Bauhaus: O. Schlemmer: L. Moholy-Nagy: F. Molnar*. Mit einer Einleitung hrsg. von Walter Gropius. Übersetzt von Arthur S. Wesinger. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press. 1961. S. 49-70.

Mondrian, Piet. „Das Bestimmte und das Unbestimmte (Ergänzungen zu: Die neue Gestaltung in der Malerei)“ (1918 - 1919). *Mondrian und De Stijl*. Hg. Hans L.C. Jaffé. Köln: DuMont Schauberg. 1967. S. 101-105. (DuMont Dokumente. Reihe II: Texte und Perspektiven)

Mondrian, Piet. „Die Neue Gestaltung in der Malerei“ (1917 - 1918). *Mondrian und De Stijl*. Hg. Hans L.C. Jaffé. Köln: DuMont Schauberg. 1967. S. 36-81. (DuMont Dokumente. Reihe II: Texte und Perspektiven).

Monteil, Annemarie. *Der Tinguely-Brunnen in Basel*. Basel; Boston; Stuttgart: Birkhäuser. 1980.

Müller-Alsbach, Annja; Stahlhut, Heinz. „Don't worry. We're real artists": Die Zusammenarbeit zwischen Jean Tinguely und Robert Rauschenberg: The Collaboration of Jean Tinguely and Robert Rauschenberg“. *Rauschenberg – Jean Tinguely: Collaborations*. Katalog. Museum Jean Tinguely Basel (14.10.2009 - 17.1.2010). Deutsch/Englisch. Hg. Museum Jean Tinguely Basel. Red.: Museum Jean Tinguely Basel. Basel: Museum Jean Tinguely; New York; Bielefeld: Kerber. 2009. S. 15-113.

Müller-Tram Pia; Sykora, Katharina. „Puppen: Körper: Automaten: Phantasmen der Moderne“. *Puppen: Körper: Automaten: Phantasmen der Moderne*. Katalogbuch. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (24.7. - 17.10. 1999). Hg. Pia Müller-Tram und Katharina Sykora. Köln: Oktagon.1999. S. 65-91.

Müller-Tram, Pia; Sykora Katharina (Hg.): *Puppen: Körper: Automaten: Phantasmen der Moderne*. Katalogbuch. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (24.7. - 17.10. 1999). Köln: Oktagon.1999.

Munari, Bruno. „Manifesto del macchinismo“. Aus der Zeitschrift „Arte concreta“, Nr.10. (Mailand, 1952). *Méta*. Hg. Pontus Hultén. Frankfurt/Main; Berlin; Wien: Propyläen. 1972. S.17.

Nash, Steven A.; Merkert, Jörn (Hg.). *Naum Gabo: Sechzig Jahre Konstruktivismus*. Publikation anlässlich der Ausstellung „Naum Gabo: Sechzig Jahre Konstruktivismus“. Akademie der Künste, Berlin-West (7.9. - 19.10.1986), Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (28.11.1986 - 4.1.1987), [u.a.]. Mit dem Oeuvre-Katalog der Konstruktionen und Skulpturen. München: Prestel. 1986.

Nietzsche, Friedrich. *Der Antichrist: Versuch einer Kritik des Christentums*. Hg. Dr. Wilhelm Matthiessen. Berlin: Nordland. 1941.

Nietzsche, Friedrich. „Unzeitgemäße Betrachtungen: IV: Richard Wagner in Beyreuth“. Ders. *Sämtliche Werke: Kritische Betrachtungen in 15 Bänden*. Bd. 1. *Die Geburt der Tragödie: Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV: Nachgelassene Schriften 1870-1873*. Hg. Giogrio Colli und Mazzino Montinari. Neuausgabe: München: dt. Taschenbuch Verlag. 1999. S. 429-510.

Nietzsche, Friedrich. *Sämtliche Werke: Kritische Betrachtungen in 15 Bänden*. Bd. 1. *Die Geburt der Tragödie: Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV: Nachgelassene Schriften 1870-1873*. Hg. Giogrio Colli und Mazzino Montinari. Neuausgabe: München: dt. Taschenbuch Verlag. 1999.

Nöth, Winfried. *Strukturen des Happenings*. Hildesheim; New York: George Olms. 1972. (Studia Semiotika: Series practica, Bd.4)

Oldenburg, Claes. „A Statement“. *Happening & Fluxus*. Katalog. Kölnischer Kunstverein (6.11.1970 - 6.1.1971). Hg. Harald Szeemann u. Kölnischer Kunstverein. Materialien zusammengestellt von H. Sohm. Köln: Kölnischer Kunstverein. 1970. S. o.A.

Pardey, Andres. „Mes étoiles – Concert pour sept peintures“. *Jean le Jeune: Jean Tinguelys politische und künstlerische Basler Lehrjahre und das Frühwerk bis 1959*. Katalog. Museum Jean Tinguely Basel (11. 9. 2002 - 23.3.2003). Hg. Museum Jean Tinguely Basel. Red.: Andres Pardey. Basel: Museum Jean Tinguely; Bern: Benteli. 2002. S.159/160.

Pardey, Andres. „Méta-Matics: Zeichenmaschinen“. *Museum Jean Tinguely Basel: Eröffnungsausstellung: Exposition inaugurale 1996-1997*. Katalog zur Eröffnung des Museums Jean Tinguely Basel (1996 - 1997). Hg. Museum Jean Tinguely Basel. Red. u. Konzept: Museum Jean Tinguely Basel. Basel: Museum Jean Tinguely; Bern: Benteli. 1996. S. 40-47.

Petersen, Ad. „Dylaby im Stedelijk Museum Amsterdam: September 1962“. *L'Esprit de Tinguely*. Katalog. Kunstmuseum Wolfsburg (20.5. - 3.10.2000) u. Museum Jean Tinguely Basel (15.11.2000 - 22.3.2001). Hg. Kunstmuseum Wolfsburg. Konzept: Annelie Lütgens. Red.: Holger Broder. Wolfsburg: Kunstmuseum; Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz. 2000. S. 151-209.

Pfeiffer, Andreas (Hg.). *Maschinen Theater: Positionen figurativer Kinetik seit Tinguely: Jean Tinguely (1925 - 1991), Harry Kramer (1925 - 1997), [u.a.]*. Katalog Nr. 97. Städtische Museen Heilbronn (18.5. - 9.9.2001). Heilbronn: Städtische Museen; Bönningheim: Ed. Braus im Vachter-Verl. 2001.

Poley, Stefanie/Tinguely, Jean: „Interview mit Jean Tinguely: Der Künstler - Clown der modernen Gesellschaft?“. *Unter der Maske des Narren*. Hg. Stefanie Poley. Stuttgart: Gerd Hatje. 1981. S. 221-227.

Poley, Stefanie (Hg.). *Unter der Maske des Narren*. Stuttgart: Gert Hatje. 1981.

Poley, Stefanie/Tinguely, Jean. „Fragen und Antworten“. *Jean Tinguely*. Katalog. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München (27.9.1985 - 6.1.1986). Hg. Kunsthalle d. Hypo-Kulturstiftung, München. Wiss. Bearb.: Stefanie Poley u. Carla Schulz-Hoffmann. München: Hirmer. 1985. S. 33-105.

Popper, Frank. *Die Kinetische Kunst: Licht und Bewegung, Umweltkunst und Aktion*. Köln: DuMont Schauberg. 1975.

Präger, Christmut. „Le Cyclop - eine >Anti-Freiheitsstatue< als Herausforderung“. *Jean Tinguely: »Stillstand gibt es nicht«*. Katalog . Kunsthalle Mannheim (6.10.2002 - 19.1.2003) u. Kunsthalle in Emden, Stiftung Henri und Eske Nannen und Schenkung von Otto van de Loo (8.2. - 11.5.2003). Hg. Manfred Fath. München; Berlin; London; New York: Prestel. 2002. S.120-127.

Prampolini, Enrico: „Futuristische Bühnenbildnerei und Choreographie“ (1915). *Bühne und bildende Kunst im Futurismus: Bühnengestaltungen von Balla, Depero und Prampolini (1914-1929)*. Hg. Angelika Herbert-Muthesius. Karl Ruprecht-Universität Heidelberg: Diss. 1985. S. 375-379.

Prampolini, Enrico: „Die futuristische Bühnenatmosphäre“ (1924). *Bühne und bildende Kunst im Futurismus: Bühnengestaltungen von Balla, Depero und Prampolini (1914 - 1929)*. Hg. Angelika Herbert- Muthesius. Karl Ruprecht-Universität Heidelberg: Diss. 1985. S. 380-386.

„Pressemitteilung“ (6.9.1975). *Der Tinguely-Brunnen in Basel*. Hg. Annemarie Monteil. Basel; Boston; Stuttgart: Birkhäuser. 1980. S. o.A. [20].

Programm zur Eröffnung der „Übergabe des Fasnachtsbrunnens von Jean Tinguely“ (Di, 14. Juni. 1977). *Der Tinguely-Brunnen in Basel*. Hg. Annemarie Monteil. Basel; Boston; Stuttgart: Birkhäuser. 1980. S. o.A. [77].

Proudhon, Pierre-Joseph. *Was ist das Eigentum?: Erste Denkschrift*. Mit einer Einführung von M. Kramer. Wien: Monte Verita. [1992].

Restany, Pierre. „A quarante degrés au-dessus de dada“. 2. Manifest. (Mai 1961). *Le Nouveau Réalisme*. Paris: Union générale d'éditions. 1978. S. 283-285. (Serie « S »)

Restany, Pierre. *Le Nouveau Réalisme*. Paris: Union générale d'éditions. 1978. (Serie « S »)

Restany, Pierre: *Yves Klein*. Neuausgabe. Paris: Chêne. 1982.

Restany, Pierre. „1960: Das Jahr ohne Grenzen“. *ZERO und Paris 1960: Und heute: Arman, Klein, Soto, Speorri, Tinguely und andere Künstler in Paris um 1960/ZERO et Paris 1960: Et aujourd'hui: [...]*. Katalog. Galerie der Stadt Esslingen/Villa Merkel (19.10. - 14.12.1997) u. Musée d'Art Moderne et Contemporaine, Nizza (11.4. - 8.6.1998). Deutsch/Französisch. Hg. Renate Damsch-Wiehager. Ostfildern bei Stuttgart: Cantz. 1997. S.14-19

Rischbieter, Henning. „Kandinsky, Teuber-Arp, Klee, Moholy-Nagy, Mondrian“. *Bühne und Bildende Kunst im XX Jahrhundert: Maler und Bildhauer arbeiten für das Theater*. Hg. Henning Rischbieter. Dokumentiert von Wolfgang Storch. Velber bei Hannover: Friedrich. 1968. S. 140.

Rischbieter, Henning (Hg.). *Bühne und Bildende Kunst im XX Jahrhundert: Maler und Bildhauer arbeiten für das Theater*. Dokumentiert von Wolfgang Storch. Velber bei Hannover: Friedrich. 1968.

Rühle, Günther. „Welt aus dem Kopfstand: Happenings: Versuch einen scheinbaren Unfug zu erklären“. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (28.11.1964). *Happenings: Fluxus: Pop Art: Nouveau Réalisme: Eine Dokumentation*. Hg. Jürgen Becker u. Wolf Vostell. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 1965. S. 370-376. (Rowohlt Paperback Sonderband)

Saint Phalle, Niki de. „»Unsere Beziehung war immer konfrontativ«“. Schriftlich geführtes Interview zwischen Annelie Lütgens und Niki de Saint Phalle. (März, 2000). Aus dem Englischen v. Andrea Brodbeck. *L'Esprit de Tinguely*. Katalog. Kunstmuseum Wolfsburg (20. 5. - 3.10.2000) u. Museum Jean Tinguely Basel (15.11.2000 - 22.3.2001). Hg. Kunstmuseum Wolfsburg. Konzept: Annelie Lütgens. Red.: Holger Broder. Wolfsburg: Kunstmuseum; Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz. 2000. S. 345-375.

Salzmann, Siegfried/Tinguely, Jean. „Interview“ (10.11.1978 in Neyruz; fortgesetzt: 18.11.1978 in Paris, Centre Georges Pompidou). *Jean Tinguely: Meta-Maschinen*. Katalog. Wilhelm-Lembruck-Museum der Stadt Duisburg (17.12.1978 - 4.2.1979). Hg. Wilhelm Lembruck-Museum, Duisburg. Bearb.: Stefanie Poley u. Siegfried Salzmann. Duisburg: Wilhelm-Lembruck-Museum. 1978. S. 8-10.

Schlemmer, Oskar. „Mensch und Kunstfigur“ (1925). *Oskar Schlemmer: Tanz: Theater: Bühne*. Katalog. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (30.7. - 16.10.1994), Kunsthalle Wien (11.11.1994 - 29.1.1995), Spengler Museen, Hannover (19.2. - 21.5.1995) u. Bühnen Archiv Oskar Schlemmer. Hg. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Red: Maria Müller. Düsseldorf: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen; Ostfildern – Ruit bei Stuttgart: Gerd Hatje. 1994. S. 316-321.

Schlemmer, Oskar. Tagebuchnotiz (7.9.1931). *Oskar Schlemmer: Tanz: Theater: Bühne*. Katalog. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (30.7. - 16.10.1994), Kunsthalle Wien (11.11.1994 - 29.1.1995), Spengler Museen, Hannover (19.2. - 21.5.1995) u. Bühnen Archiv Oskar Schlemmer. Hg. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Red: Maria Müller. Düsseldorf: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen; Ostfildern – Ruit bei Stuttgart: Gerd Hatje. 1994. S. 326/327.

Schlemmer, Oskar. *Oskar Schlemmer: Tanz: Theater: Bühne*. Katalog. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (30.7. - 16.10.1994), Kunsthalle Wien (11.11.1994 - 29.1.1995), Spengler Museen, Hannover (19.2. - 21.5.1995) u. Bühnen Archiv Oskar Schlemmer. Hg. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Red: Maria Müller. Düsseldorf: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen; Ostfildern – Ruit bei Stuttgart: Gerd Hatje. 1994.

Schlüchter, Monika. Brief an Jean Tinguely. (Oberfrittenbach, 20.11.1984). *Jean Tinguely*. Katalog. Kunsthalle d. Hypo-Kulturstiftung, München (27.9.1985 – 6.1.1986). Hg. Kunsthalle d. Hypo-Kulturstiftung. Wiss. Bearb.: Stefanie Poley u. Carla Schulz-Hoffmann. München: Hirmer. 1985. S. o. A.

Schober, Thomas. *Das Theater der Maler: Studien zur Theatermoderne anhand dramatischer Werke von Kokoschka, Kandinsky, Barlach, Beckmann, Schwitters und Schlemmer*. Stuttgart: M und P. Verlag für Wiss. und Forschung. 1994.

Schulz-Hoffmann, Carla. „Chaos und Ordnung, Anarchie und Gesetz - zu den Plastiken von Jean Tinguely“. *Jean Tinguely*. Katalog. Kunsthalle d. Hypo-Kulturstiftung, München (27.9. 1985 - 6.1.1986). Hg. Kunsthalle d. Hypo-Kulturstiftung, München. Wiss. Bearb.: Stefanie Poley u. Carla Schulz-Hoffmann. München: Hirmer. 1985. S. 9-32.

Schwitters, Kurt. „An alle Bühnen der Welt“ (1919). *Kurt Schwitters: Das literarische Werk: Manifeste und kritische Prosa in fünf Bänden*. Bd 5. Mit Nachträgen zu den Bänden 1-4. Hg. Friedhelm Lach. Köln: DuMont. 1998. S. 39-41.

Schwitters, Kurt. „Merz“ (Für den >Ararat< geschrieben, 19.12.1920). *Kurt Schwitters: Das literarische Werk: Manifeste und kritische Prosa in fünf Bänden*. Bd 5. Mit Nachträgen zu den Bänden 1-4. Hg. Friedhelm Lach. Kart. Sonderausg. Köln: DuMont. 1998. S. 74-82.

Schwitters, Kurt. „Schloß und Kathedrale mit Hofbrunnen“ (1922). *Kurt Schwitters: Das literarische Werk: Manifeste und kritische Prosa in fünf Bänden*. Bd 5. Mit Nachträgen zu den Bänden 1-4. Hg. Friedhelm Lach. Kart. Sonderausg. Köln: DuMont. 1998. S. 95-96.

Schwitters, Kurt. „Normalbühne Merz“ (1925). *Kurt Schwitters: Das literarische Werk: Manifeste und kritische Prosa in fünf Bänden*. Bd 5. Mit Nachträgen zu den Bänden 1-4. Hg. Friedhelm Lach. Kart. Sonderausg. Köln: DuMont. 1998. S. 202-204.

Schwitters, Kurt. *Das literarische Werk: Manifeste und kritische Prosain fünf Bänden*. Bd 5. Mit Nachträgen zu den Bänden 1-4. Hg. Friedhelm Lach. Kart. Sonderausg. Köln: DuMont. 1998.

Simhandel, Peter (Hg.). *Bildertheater: Bildende Künstler des 20. Jahrhunderts als Theaterreformer*. Berlin: Gadegast. 1993.

Simhandl, Peter. *Theatergeschichte in einem Band*. Berlin: Henschel. 1996.

Simhandl, Peter. „Mechanisches Theater“. *Theaterlexikon: Begriffe und Epochen: Bühnen und Ensembles*. Hg. Manfred Brauneck u. Gérard Schneilin. Übersetzungen aus dem Französischen: Horst Schumacher. 4. vollständig überarbeitete. und erweiterte Neuauflage. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt. 2001. S. 634-635. (Rowohlts Enzyklopädie).

Stahlhut, Heinz. „Frühe Werke“. *Jean le Jeune: Jean Tinguelys politische und künstlerische Basler Lehrjahre und das Frühwerk bis 1959*. Katalog. Museum Jean Tinguely Basel (11.9.2002 - 23.3.2003). Hg. Museum Jean Tinguely Basel. Red.: Andres Pardey. Basel: Jean Tinguely Museum; Bern: Benteli. 2002. S. 67-70.

Stahlhut, Heinz. „Reliefs sonores und Iwan Puni“. *Jean le Jeune: Jean Tinguelys politische und künstlerische Basler Lehrjahre und das Frühwerk bis 1959*. Katalog. Museum Jean Tinguely Basel (11.9.2002 - 23.3.2003). Hg. Museum Jean Tinguely Basel. Red.: Andres Pardey. Basel: Jean Tinguely Museum; Bern: Benteli. 2002. S.111-112.

Stahlhut, Heinz. „Méta-Herbins“. *Jean le Jeune: Jean Tinguelys politische und künstlerische Basler Lehrjahre und das Frühwerk bis 1959*. Katalog. Museum Jean Tinguely Basel (11.9. 2002 – 23.3.2003). Hg. Museum Jean Tinguely Basel. Red.: Andres Pardey. Basel: Jean Tinguely Museum; Bern: Benteli. 2002. S. 101-104.

Stahlhut, Heinz. „Moulins à prière und Drahtreliefs“. *Jean le Jeune: Jean Tinguelys politische und künstlerische Basler Lehrjahre und das Frühwerk bis 1959*. Katalog. Museum Jean Tinguely Basel (11.9.2002 - 23.3.2003). Hg. Museum Jean Tinguely Basel. Red.: Andres Pardey. Basel: Jean Tinguely Museum; Bern: Benteli. 2002. S. 75-80.

Stahlhut Heinz. „Méta-Malevichs“. *Jean le Jeune: Jean Tinguelys politische und künstlerische Basler Lehrjahre und das Frühwerk bis 1959*. Katalog. Museum Jean Tinguely Basel (11.9.2002 - 23.3.2003). Hg. Museum Jean Tinguely Basel. Red.: Andres Pardey. Basel: Jean Tinguely Museum; Bern: Benteli. 2002. S. 85-88.

Sternath, Hermann. *Die bildende Kunst im Theater der Gegenwart und der Jahrhundertwende: Ihre Ansprüche und deren Verwirklichung*. Universität Wien: Diss. 1977.

Stirner, Max (Schmidt, Johann Kasper). *Der Einzige und sein Eigentum*. Mit einem Nachwort hrsg. von Ahlrich Meyer. Stuttgart: Reclam. 1981. (Universal Bibliothek)

Storch, Wolfgang. „Georg Grosz – Die Bühne als Zeichenbrett“. *Bühne und Bildende Kunst im XX Jahrhundert: Maler und Bildhauer arbeiten für das Theater*. Hg. von Henning Rischbieter. Dokumentiert von Wolfgang Storch. Velber bei Hannover: Friedrich. 1968. S. 172.

Stumm,Reinhardt; Wyss Kurt. *Jean Tinguely*. Basel: Friedrich Reinhardt. 1985.

Szeemann, Harald; Kölnischer Kunstverein (Hg.). *Happening & Fluxus*. Katalog. Kölnischer Kunstverein (6.11.1970 - 6.1.1971). Materialien zusammengestellt von H. Sohm. Köln: Kölnischer Kunstverein. 1970.

Thomas, Karin. *Bis Heute: Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert*. Köln: M. DuMont Schauberg. 1971. (DuMont Dokumente)

Tinguely, Jean. „Tinguely parle de Tinguely“ Auszug aus einer Radiosendung präsentiert von Jean-Pierre Van Tieghem. Radio-Télévision belge de la Communauté française, Brüssel. (13.12.1982). *Tinguely*. Katalog. Centre Georges Pompidou: Musée National d'Art Moderne (8.12.1988 – 27.3.1989). Hg. Pontus Hultén und Centre Georges Pompidou. Éd. fr.: Paris: Éd. du Centre George Pompidou. 1988. S. 362

Tomkins, Calvin. „A Profile of Jean Tinguely: Beyond the Machine“. Auszug aus einem Artikel in „The New Yorker“ (10.2.1962). *Jean Tinguely*. Katalog 2/1972. Kerstner-Gesellschaft Hannover (17.3. - 16.4.1972). Hg. Kerstner-Gesellschaft Hannover u. Kunsthalle Basel. Red.: Peter F. Althaus u. Wieland Schmied. Hannover: Kerstner-Gesellschaft; Basel: Kunsthalle. 1972. S. o.A.

Tomkins, Calvin. *Off the Wall: Robert Rauschenberg and the Art World of Our Time*. Garden City, New York: Doubleday. 1980.

Tomkins, Calvin. *The Bride and the Bachelors: Five Masters of the Avant Garde*. Harmondsworth; Middlesex: Penguin Books. 1976.

Vautier, Ben. „Le Happening de Ben“. *Fluxus & Happening*. Katalog. Kölnischer Kunstverein (6.11.1970 - 6.1.1971). Hg. Harald Szeemann u. Kölnischer Kunstverein. Materialien zusammengestellt von H. Sohm. Köln: Kölnischer Kunstverein. 1970. S. o.A.

Violand-Hobi, Heidi E. *Jean Tinguely: Biographie und Werk*. München, London; New York: Prestel. 1995.

Violand-Hobi, Heidi E. *Daniel Spoerri: Biographie und Werk*. München; London; New York: Prestel. 1998

Virtruvius. *Des Virtruvius zehn Bücher Über Architektur*. Übersetzt und durch Anmerkungen und Risse erläutert von Dr. Franz Weber. Stuttgart: Kreis & Hoffman. 1865. (Langenscheidtsche Bibliothek sämtlicher griechischer und römischer Klassiker in neueren deutschen Musterübersetzungen. Bd. 110)

Wesemann, Arnd. „Die Bauhausbühne“. *Bauhaus*. Hg. Jeannine Fiedler und Peter Feierabend. Köln: Könemann. 1999. S. 532-547.

Zeitungsartikel:

Francblin, Catherine. „Jean Tinguely: farces et attrapes“. Interview par Catherine Francblin. *art press*. Nr. 131. (Dec. 1988). S. 19-24.

Jocks, Heinz Norbert. „Jean Tinguely »Ich beschäftige mich mit dem Tod um ihn zu bekämpfen«: Ein Gespräch von Heinz-Norbert Jocks“. *Kunstforum International*. Nr. 115. (Sept – Okt. 1991). S. 266-275.

Keller, Domenik: „Ingenieure, Indianer und Poesie: Stichworte zur Welt Jean Tinguelys, nach Gesprächen aufgezeichnet von Domenik Keller“. *Du: Europäische Kunstzeitschrift: Was mir gefällt, mir Spass macht*. Hg. Dr. Reto Conzett. Zürich: Conzett u. Huber AG. (April 1977). S. 26-72.

Mathews Laura. „The Designs for Motion of Jean Tinguely: A Portfolio and Interview“. *The Paris Review*. No.34. (Spring-Summer 1965). S. 83-86.

Melchinger, Siegfried. „Integration des Theaters in die bildende Kunst“. *Theater heute*. (Mai 1965). S. 34.

Müller, Hans-Joachim. „Die zwei Schrottplatz – Zauberer: «Collaborations: Robert Rauschenberg – Jean Tinguely» - im Basler Museum Jean Tinguely“. *Neue Züricher Zeitung* (12. Nov. 2009). S. 26.

Seide, Adam. „Was das ist – Eine Aufzählung“. *Theater heute*. (Mai 1965). S. 25-26.

Spoerri, Daniel. „Jean Tinguely intervista di Daniel Spoerri: Jean Tinguely: interviewed by Daniel Spoerri“. *Lotta Poetica*. Reihe 3. Nr.1. (Jan. 1987). S. 3-10.

„Tinguely Total“. Interview mit Jean Tinguely. *Züri Woche: Reportage*. (22. Dez. 1988). S. 23.

Quellen aus dem Archiv des Museums Jean Tinguely Basel:

Menil, Francoise de. *Francoise de Menil accompanies a Film*. Transkribierte Gespräche zu einem vermutlich nicht realisierten 30 min. Film von Francoise de Menil über Jean Tinguely. ca 1978. Quelle: Basel: Archiv des Jean Tinguely Museums. o.A.

Tinguely, Jean/Beaufort, Jacques. *Interview*. (1987). Gespräch zwischen Jean Tinguely und Jacques Beaufort zu dem Buch „Tinguely: L'Énergétique de l'Insolence“ von Michel Conil Lacoste im Radio Suisse Romande (1980/1989). Transkript: Basel: Archiv des Jean Tinguely Museums. Tinguely Interviews RSR (A: 26'18''/B: 29'44''). Track 2 (PartB). AU-000 019. S. 1-8.

Tinguely, Jean/o.N. *Interview*. Wahrscheinlich aufgenommen zur Retrospektive im Kunsthaus Zürich 1982. Im Anhang an: Jean Tinguely/Jacques Beaufort. *Interview*. (1987). Gespräch zwischen Jean Tinguely und Jacques Beaufort zu dem Buch „Tinguely: L'Énergétique de l'Insolence“ von Michel Conil Lacoste. Radio Suisse Romande (1980/1989). Transkript: Basel: Archiv des Jean Tinguely Museums. Tinguely Interviews RSR (A: 26'18''/B: 29'44''). Track 2 (PartB). AU-000 019. S. 8-10.

Tinguely, Jean/Descargues, Pierre. *Jean Tinguely: Entretiens avec Pierre Descargues*. Zusammenschnitt mehrerer Interviews (Paris 1983, Venedig 1987, Paris 1988). Audio CD. 55' 16". Hg. Pierre Descargues u. Museum Jean Tinguely. Bâle: Ed. Musée Jean Tinguely. 2001. Transkript: Basel: Archiv des Jean Tinguely Museums. AU 000 002. S. 1-15.

Tinguely, Jean/o.N. *Interview*. (anonym, ca. 1971-1980). Nachlass Jean Tinguely. Transkript: Basel: Archiv des Museums Jean Tinguely. AU 000 006. S. 1-19.

Filmographie:

Le Cyclop de Jean Tinguely. Regie: Arné Steckest. ARTIK Films. 1996. Fassung: DVD Rekonstruktion. 52'. Quelle: Basel: Archiv des Tinguely-Museums. V-000 004.

Impressionen einer Ausstellung: Jean Tinguely im Kunsthhaus Wien. Gesamtgestaltung: Axel Stummer. Kunsthhaus Wien und Cumberland Filmproduktion GmbH. 1991. Fassung: Kauf-DVD. 2008. 20'49".

Internet:

Ladenthin, Bernard. „Maschinentheater“. *Wikipedia Begriffserklärung*. (Änderungen vorgenommen 15.11.2008, 20:10 Uhr). <http://de.wikipedia.org/wiki/Maschinentheater>. Zugriff: 01.07.2009.

Gespräche mit:

Düggelin, Werner, am 24.2.2008 in der Kronenhalle in Zürich. Tonbandaufnahme. 30''. Unterlagen liegen beim Verfasser.

Hahnloser, Margrit, am 27.02.2008 in Fribourg. Unterlagen liegen beim Verfasser.

9. Abbildungsverzeichnis⁷⁸³

Abb. 1. Jean Tinguely. Schaufenster für »Wohnbedarf«, Aeschenvorstadt in Basel, Mai 1951. Quelle: Museum Jean Tinguely Basel (Hg.). Jean le Jeune. Katalog. Museum Jean Tinguely Basel. Basel; Bern. 2002. S. 56.

Abb. 2 a,b: Jean Tinguely. *Constant indéterminée*, 1955-1958. 31,2 x 16,5 x 16,5cm. Metallzylinder, abgerundete Metallplatte als Rückseite, weißes Drahtknäul, Elektromotor. Privatsammlung. Still, bewegt. Quelle: Museum Jean Tinguely Basel (Hg.). Jean le Jeune. Katalog. Museum Jean Tinguely Basel. Basel; Bern. 2002. S. 149.

Abb. 3: Jean Tinguely. *Moulin à prière IV*, 1954. Méta-mechanische Skulptur. 71 x 50 x 30cm. Schwarzer Holzkasten als Sockel, Metalldrähte und Stäbe. Sammlung Rira, Courtesy Galerie Reckermann. Quelle: Museum Jean Tinguely Basel (Hg.). Jean le Jeune. Katalog. Museum Jean Tinguely Basel. Basel; Bern. 2002. S. 79.

Abb. 4: Jean Tinguely. *Élément détaché I*, 1954. Méta-mechanisches Relief. 81 x 131 x 35,5cm. Stahlrohrrahmen, Stahldraht, 12 verschieden geformte Kartonelemente, Elektromotor. Museum Jean Tinguely Basel. Quelle: Museum Jean Tinguely Basel (Hg.). Jean le Jeune. Katalog. Museum Jean Tinguely Basel. Basel; Bern. 2002. S. 83.

Abb. 5: Jean Tinguely. *Horizontal II*, 1954. Méta-mechanische Skulptur. 60 x 210cm. Stahlstützen und Stab, Draht, 7 verschieden geformte Kartonelemente. Elektromotor. Sammlung Prof. Dr. R. Matthys, Belgien. Quelle: Museum Jean Tinguely Basel (Hg.). Jean le Jeune. Katalog. Museum Jean Tinguely Basel. Basel; Bern. 2002. S. 81.

Abb. 6: Jean Tinguely. *Méta-Malevitch* „Point Rouge“, 1954. Méta-mechanisches Relief. 61,3 x 49,3 x 10cm. Schwarzer Holzkasten mit 5 Rechteckigen, weiß bemalten und einem roten, runden Metallelement. Innen: Holzräder, Gummiriemen, Metallstäbe, Elektromotor. Sammlung Theo und Elsa Hotz, Zürich. Quelle: Museum Jean Tinguely Basel (Hg.). Jean le Jeune. Katalog. Museum Jean Tinguely Basel. Basel; Bern. 2002. S. 95.

Abb. 7: Jean Tinguely. *Méta-Kandinsky II*, 1955. Relief polychrome. 42 x 150 cm. Holztafel mit 19 verschieden geformten Metallelementen. Alle bemalt. Metallstäbe, Gummiriemen, Holzräder, Elektromotor. The Museum of Fine Arts, Houston. Mittel zum Kauf zur Verfügung gestellt von D. und J. de Menil. Quelle: Museum Jean Tinguely Basel (Hg.). Jean le Jeune. Katalog. Museum Jean Tinguely Basel. Basel; Bern. 2002. S. 127.

Abb. 8: Tinguely, Jean. Skizze für die, zusammen mit Daniel Spoerri, geplante Inszenierung zu dem Farbenballett „Prisme“ für den Choreographen-Wettbewerb von Serge Lifar, 1953. (nicht realisiert). Zeichnung. 23, 7 x 33cm. (¼ fehlt). Quelle: Basel: Archiv des Museums Jean Tinguely. Inv. Nr. 3831.

⁷⁸³ Die Abkürzung WK steht für Werkkatalog (Bd. 1-3). So genauere Informationen zu einzelnen Werken nicht in der verwendeten Quelle angegeben werden, wurde dafür in dieser Arbeit der Werkkatalog herangezogen.

Abb. 9: Jean Tinguely. Entwurf für eine mechanische Anordnung in einem Theater, 1954. Tusche auf Papier. 27 x 21cm. Quelle: Hultén Pontus; Centre George Pompidou, Musée National d'Art Moderne (Hg.). Tinguely. Katalog. Centre George Pompidou. Paris. 1988. S.14.

Abb. 10: Jean Tinguely. *Méta-mécanique sonore II*, 1955. Méta-mechanisches Relief. 75 x 362 x 54cm. Schwarze Holztafel mit 17 verschieden geformten Kartonelementen, alle weiß bemalt. Metallstäbe und -drähte. 2 Flaschen, 1 Trichter, 1 Säge, 2 Büchsen, 5 Elektromotoren 220V. Museum Jean Tinguely Basel. Quelle: Museum Jean Tinguely Basel (Hg.). Jean le Jeune. Katalog. Museum Jean Tinguely Basel. Basel; Bern. 2002. S. 115.

Abb. 11: Jean Tinguely. *Mes étoiles – Concert pour sept peintures*, 1958. Relief sonore. Sieben verschiedene Reliefs bestehend aus je einer Holztafel, Metallplatte und -drähte, Elektromotor, alles schwarz bemalt und ein Schalterpult mit sieben Knöpfen.

1. Le point radiant, 52 x 50 x 29cm
2. Antares, 49 x 50 x 23cm
3. Sirius – du grand chien, 50 x 50 x 34,5cm
4. Spirale de la nébuleuse (Variation sur le point radiant, 1959), 50 x 50 x 33cm
5. Triangle en translation, 50 x 55 x 29cm
6. Volume virtuel, 50 x 50 x 36cm
7. Canopus - du navire Argo (Parti A du Deuxième Concert, 1959), 41,5 x 50 x 28,5cm

Museum Jean Tinguely Basel, Schenkung von Niki de Saint Phalle. Quelle: Museum Jean Tinguely Basel (Hg.). Jean le Jeune. Katalog. Museum Jean Tinguely Basel. Basel; Bern. 2002. S. 161.

Abb. 12: Jean Tinguely. *Métamatic No. 10*, 1959. Métamatic-Skulptur. 99 x 133 x 69cm. Metall Holz Elektromotor 110V. Schwarz bemalt. Museum Jean Tinguely Basel. Schenkung von Niki de Saint Phalle. Quelle: Museum Jean Tinguely Basel (Hg.). Museum Jean Tinguely Basel: Die Sammlung. Katalog. Museum Jean Tinguely Basel. Basel; Bern 1996. S. 145.

Abb. 13: „Art, machines and Motion, a lecture by Tinguely“. Der Cyclo-matic-Abend im Institut of Contemporary Arts (ICA) in London, 1959. Quelle: Museum Jean Tinguely Basel (Hg.). Museum Jean Tinguely Basel: Eröffnungsausstellung: Exposition inaugurale 1966-1997. Katalog. Museum Jean Tinguely Basel. Basel; Bern. 1996. S. 12.

Abb. 14: „Art, machines and Motion, a lecture by Tinguely“. Der Cyclo-matic-Abend im Institut of Contemporary Arts (ICA) in London, 1959. Quelle: Hultén Pontus; Centre George Pompidou, Musée National d'Art Moderne (Hg.). Tinguely. Katalog. Centre George Pompidou. Paris 1988. S. 66.

Abb. 15: Jean Tinguely. *Mirmar/Le Ballet des Pauvres*, 1961. Hängende Skulptur (Baluba) . 400 x 350 x 220cm. Aluminiumplatte, Eisenräder, -transmissionen und -gestänge, Stoff, Kunststoff, Metalle, Pelze, Leder und anderes. Elektromotor. Museum Jean Tinguely Basel Quelle: Fath, Manfred (Hg.). Jean Tinguely: »Stillstand gibt es nicht!«. Katalog. Kunsthalle Mannheim und Kunsthalle in Emden, Stiftung Henri und Eske Nannen und Schenkung Otto van der Loo. München; Berlin; London; New York 2002. S. 81.

Abb. 16: Jean Tinguely. *Fourrures* (Baluba), 1962. Geschweißte Skulptur. 145 x 37 x 37cm. Eisensockel, Stange und Stab, Pelz, Elektromotor 110V. Museum Jean Tinguely Basel. Quelle: Fath, Manfred (Hg.). Jean Tinguely: »Stillstand gibt es nicht!«. Katalog. Kunsthalle Mannheim und Kunsthalle in Emden, Stiftung Henri und Eske Nannen und Schenkung Otto van der Loo. München; Berlin; London; New York. 2002. S. 85.

Abb. 17: Jean Tinguely. *Hannibal No. 1*, 1963. Geschweißte Skulptur. 117 x 102 x 274cm. Eisenstangen und -räder, Gusseisen, Kette, Elektromotor, alles schwarz bemalt. Sammlung Robert Rauschenberg. Quelle: Galerie Bischofberger (Hg.). Jean Tinguely: Werkkatalog. Bd. 1. Küsnacht/Zürich. 1982. S. 221. Abb. 323.

Abb. 18: Jean Tinguely. *Eos III B* oder *Eos VI*, 1965. Geschweißte Skulptur. 180 x 150 x 70cm. Runde Stahlplatte als Sockel, Eisenröhren und -stangen, Holzräder, Gummiriemen, alles schwarz bemalt. Elektromotor 220 V. Privatsammlung, Paris. Quelle: Galerie Bischofberger (Hg.). Jean Tinguely: Werkkatalog. Bd. 1. Küsnacht/Zürich. 1982. S. 250. Abb. 372.

Abb. 19: Jean Tinguely. *Santana No. 1* (Bascule), 1966. Geschweißte Skulptur. 66 x 62 x 35cm. Eisenstange, Holz, alles schwarz bemalt. Elektromotor. Collection H.C. Bechtler, Zürich. Quelle: Galerie Bischofberger (Hg.). Jean Tinguely: Werkkatalog. Bd. 1. Küsnacht/Zürich. 1982. S. 266. Abb. 397.

Abb 20: Jean Tinguely. *Char* oder *Méta I*, 1965. Geschweißte Skulptur. 220 x 500 x 160cm. Eisenstangen, Räder, Holz, Gummiriemen, Kette, Elektromotor. Zerstört. Quelle: Galerie Bischofberger (Hg.). Jean Tinguely: Werkkatalog. Bd. 1. Küsnacht/Zürich. 1982. S. 249. Abb. 370.

Abb. 21: Jean Tinguely. *Hannibal II*, 1967. Geschweißte Skulptur. 180 x 153 x 715cm. Auf Holzpodest mit Metallschienen, Holz und Metallräder in diversen Größen, Metallröhren, Gummiriemen, Kette, alles schwarz bemalt. Elektromotoren 220V. Verkehrsverein Basel. Quelle: Heidi E. Violand-Hobi. Jean Tinguely: Biographie und Werk. München, New York. 1995. S. 76.

Abb. 22. *Le Paradis fantastique*. Zusammenarbeit von Jean Tinguely und Niki de Saint Phalle, 1966.

1. „Le char rasputin et le bébé monstre“, 230 x 750cm
2. „Le Nana abre et la folle“, 350 x 280 x u. 200 x 300cm
3. „La grosse Nana et la perceuse“, 420 x 280 u. 135 x 325cm
4. „L’oiseau et le piquer“, 260 x 520 u. 190 x 400cm
5. „La Nana embroché et la machine“, 550 x 320cm
6. „La bête gentille et le Rotozaza“, 450 x 480 u. 230 x 310cm
7. „La Fleur“, ca. 480cm
8. „La Baigneuse“, 400 x 320cm
9. „La Nana sur la tête“, ca. 260cm

Moderna Museet, Stockholm. Quelle: Galerie Bischofberger (Hg.). Jean Tinguely: Werkkatalog. Bd. 1. Küsnacht/Zürich 1982. S. 276. Abb. 413.

Abb. 23: Jean Tinguely. *Rotozaza No. 1*, 1967. Geschweißte Skulptur. 220 x 410 x 230cm. Eisenstangen, Stahlplatten, Holz- und Metallräder, Gummiriemen, Metallröhren, Bälle, Elektromotor, alles schwarz bemalt. Collection Benedict Pelse, Paris (vgl. WK 432). Quelle: Kunstmuseum Wolfsburg (Hg.). *L'Esprit de Tinguely*. Katalog. Kunstmuseum Wolfsburg u. Museum Jean Tinguely Basel. Wolfsburg; Ostfildern-Ruit. 2000. S. 62.

Abb. 24: Jean Tinguely. *Rotozaza No. 3*. Präsentation im Schaufenster des Warenhauses Loeb, Bern, 1969. 180 x 800cm. Eisenstangen und -elemente, Holz, Gummiriemen, Elektromotor 220V, alles schwarz bemalt. (vgl. WK 458). Quelle: Hultén, Pontus. *Méta*. Frankfurt/Main; Berlin; Wien. 1972. S. 333.

Abb. 25: Basler Fasnacht, 1961. Motto „Stadtindianer“. Motto und Ausstattung von Jean Tinguely. Quelle: Museum Jean Tinguely Basel (Hg.). Museum Jean Tinguely Basel: Eröffnungsausstellung: Exposition inaugurale 1996-1997. Katalog. Museum Jean Tinguely Basel. Basel; Bern. 1996. S. 58.

Abb. 26: Jean Tinguely als „Pleitegeier“ an der Basler Fasnacht, 1988. Quelle: Galerie Bruno Bischofberger (Hg.). Jean Tinguely Werkkatalog. Bd. 3. Meilen/Zürich 2005. S. 13.

Abb. 27 a-e: Jean Tinguely. *Fasnachtbrunnen (Theaterbrunnen)*, 1977. Wassermaschine. Bassin 16 x 19 cm. Stadt Basel.(vgl. WK 541). Einzelne Werke des Fasnachtbrunnens.

Abb. 27a: *S Seechter*, 42 x 97 x 85cm

Abb. 27b: *D Spinne*, 145 x 207 x 152cm

Abb. 27c: *Dr Theaterkopf*, 155 x 130 x 123cm

Abb. 27d: *D Fontäne*, 271 x 113 x 102cm

Abb. 27e: *Dr Schuufler*, 112 x 11 x 44cm

Quelle: Monteil Annemarie. *Der Tinguely-Brunnen in Basel*. Basel; Boston Stuttgart. 1980. S.42,43, 46, 54, 55.

Abb. 28: Jean Tinguely. *Fasnachtsbrunnen, (Theaterbrunnen)*, 1977. Quelle: Pontus Hultén; Centre George Pompidou, Musée National d'Art Moderne (Hg.). Tinguely. Katalog. Centre George Pompidou. Paris. 1988. S. 231.

Abb. 29a, b: Jean Tinguely. *Cenodoxus* (Isheimer Altar), 1981. Relief . 3 teilg. 310 x 408 x 260cm. Metallröhren, Holz- und Metallräder und -elemente, Tierschädel, Glühbirnen, Elektromotoren 220V. National-Versicherungsgesellschaft Basel.(vgl. WK 587)

Quelle: Hultén Pontus; Centre George Pompidou, Musée National d'Art Moderne (Hg.). Tinguely. Katalog. Centre George Pompidou. Paris 1988. S. 288.

Abb. 30: Jean Tinguely. *Poya* (Hochaltar), 1983. Relief. 240 x 310 x 124cm. Metall, Holz, Schädel, Fundgegenstände, Gummiriemen, Elektromotoren. Sammlung Barbier-Müller, Genf. (vgl. WK 615). Quelle: Hultén Pontus; Centre George Pompidou, Musée National d'Art Moderne (Hg.). Tinguely. Katalog. Centre George Pompidou. Paris 1988. S. . 290.

Abb. 31: Jean Tinguely. *Die Hexen oder Schneewittchen und die sieben Zwerge*, 1985. Geschweißte Skulptur. 8 Elemente. Höhe max. je 200cm. Eisenkonstruktionen, Metallstangen, Räder, Ketten, Tierschädel, Stoffe, Elektromotoren 220V. Privatsammlung. Quelle: Heidi E Violand-Hobi. Jean Tinguely: Biographie und Werk. München; New York 1995. S. 132.

Abb. 32: Jean Tinguely. *Inferno*, 1984. Mehrere Elemente auf einer Plattform. 300 x 1020 x 970cm. Metall- und Holzräder, Eisenstangen, Pflanze, Spielsachen, zahlreiche Elektromotoren. Centre George Pompidou. Musée National d'Art Moderne, Paris. Quelle: Heidi E. Violand-Hobi. Jean Tinguely: Biographie und Werk. München; New York 1995. S. 135.

Abb. 33: Jean Tinguely. *Mengele-Totentanz*, 1986. Museum Jean Tinguely Basel. Schenkung von Niki de Saint Phalle. Hier: Präsentation in San Samuele, Venedig, 1987. Quelle: Stahlhut, Heinz; Museum Jean Tinguely Basel (Hg.). «In Basel lebte ich mit dem Totentanz». Katalog. Museum Jean Tinguely Basel. Basel 2001. S. 17.

Abb. 34 a-e: *Mengele-Totentanz*, 1986. Museum Jean Tinguely Basel. Schenkung von Niki de Saint Phalle. Hier: Installation im Museum Jean Tinguely Basel, Nov. 2000.

Abb. 34a: *Des Rambocks Fee*, 270 x 130 x 90cm. Eisen, Glocke, Feder, Elektromotoren (vgl. WK 709); *Der Rambock*, 160 x 550 x 20cm. Eisen, Holz, Kuhschädel, Gaze, Elektromotoren (vgl. WK 710)

Abb. 34b: *Transmission de la mort*, 480 x 180 x 140cm. Versengte Landwirtschaftsmaschine Schädel, Elektromotor (vgl. WK 715); *Targa Florio*, alias *Die Gottesanbeterin*, 200 x 360 x 92cm. Eisen, verkohlte Holzstücke, zwei Holzräder, Traktorsitz, Elektromotor (vgl. WK 705)

Abb. 34c: *Der Krebs*, 218 x 380 x 170cm. Eisengestell auf vier Rädern, Eisen, Elektromotor (vgl. WK 713)

Abb. 34d: *Bascule Nr. 13*, 120 x 245 x 110cm. Eisen, Kieferknochen, Gaze, Elektromotoren (vgl. WK 714); *Hommage Rotative: La plume furieuse*, 77 x 75 x 70cm. Eisen, Skulptur eines Hundes im Kampf mit einem Adler, Feder, Elektromotoren (vgl. WK 708); *Aggression*, 250 x 120 x 160cm. Eisen, Rechen, Radfelge, Ketten, Elektromotor (vgl. WK 707)

Abb. 34e: *Die Sonne*, 250 x 160 x 190cm. Eisen, Holz, Heuwender, Elektromotoren (vgl. WK 712); *Mengele* (Hoch-Altar) auf einem Podest mit den vier Ministranten. Podest: 300 x 440 x 420 cm. Eisen, Holz, Plastik, Hippopotamus-Schädel, Fundstücke, Elektromotoren (vgl. WK 703). Quelle: Stahlhut Heinz; Museum Jean Tinguely Basel (Hg.). «In Basel lebte ich mit dem Totentanz». Katalog. Museum Jean Tinguely Basel. Basel 2001. S. 32-37.

Abb. 35: Jean Tinguely. Entwurf für die Inszenierung „La Danse de la Mort – Totentanz“, geplant an der Pariser Oper. Datiert 14. Nov. 1988. 10 Bühnenbilder. Zeichnung. 86 x 30cm. Quelle: Basel: Archiv des Museums Jean Tinguely Basel. Inv. Nr. 4348.

Abb. 36: Jean Tinguely. Entwurf/Projektbeschreibung zu „Fabric de machines inutile – Theater Geisterbahn – [u.a. Titel]“, o. D. [1955?]. Zeichnung. 21, 7 x 28cm. Quelle: Basel: Archiv des Museums Jean Tinguely Basel. Inv. Nr. 3836.

Abb. 37: Jean Tinguely. Entwurf/ Projektbeschreibung/ Regieanweisung zu „AntiMATieRe = NeGAtif-Positif- [u.a. Titel]“, o.D. [1984?]. Autograf. 40,5 x 30cm. Quelle: Basel. Archiv des Museums Jean Tinguely Basel. Inv. Nr. 3327.

Abb. 38: Fortunato Depero. Szenenentwurf zu „Plastische Tänze“, 1918. Quelle: Peter Simhandl (Hg.). Bildertheater: Bildende Künstler des 20. Jahrhunderts als Theaterreformer. Berlin. 1993. S. 51. Abb. 19.

Abb. 39:. Vilmos Huzár. Interieur-Entwurf zu „Gestaltendes Schauspiel“, 1920-1921. Quelle: Jaffé, Hans L.C. (Hg.). Mondrian und De Stijl. Köln 1967. S. 140.

Abb. 40: Kasimir Malewitsch. *Aufmerksamer Arbeiter*. Figurine zu „Sieg über die Sonne“ von Alexander Krutschonich und Michail Matjuschin. Luna Park Theater, St. Petersburg, 1913. Quelle: Pia Müller-Tram; Katharina Sykora (Hg.). Puppen, Körper, Automaten: Phantasmen der Moderne. Katalog. Kunstsammlung Nordrhein Westfalen. Köln 1999. S. 343.

Abb. 41: Fernand Léger: Vorhangentwurf zu „Skating Rink“ von Athur Hongger. Ballets Suédois, 1922. Quelle: Peter Simhandl (Hg.). Bildertheater: Bildende Künstler des 20. Jahrhunderts als Theaterreformer. Berlin. 1993. S. 69. Abb. 33.

Abb. 42: Oskar Schlemmer. Kostüme für das „Triadische Ballett“ als Teil der Revue „Wieder Metropol“. Metropol Theater, Berlin, 1926. Quelle: Jeannin Fiedler; Peter Feierabend, Peter (Hg.). Bauhaus. Köln 1999. S. 542.

Abb. 43.: Kurt Schmidt. Entwurf für das „Mechanische Ballett“, 1923. Quelle: Jeannin Fiedler; Peter Feierabend (Hg.). Bauhaus. Köln. 1999. S. 538.

Abb. 44. Xanti Schawinsky. Bühnen- und Kostümentwurf zu „Circus“, Szene „Dompteur und Untier“, 1924. Quelle: Jeannin Fiedler; Peter Feierabend (Hg.). Bauhaus. Köln. 1999. S. 539.

Abb 45: Tristan Tzara. „Coeur à graz“, Paris 1923. Kostüme von Sonja Delaunay. Quelle: Eleonora Louis; Toni Stoss (Hg.): Oskar Schlemmer: Tanz: Theater: Bühne. Wien; Klagenfurt 1997. S. 83.

Abb. 46. El Lissitzky. *Neuer*, elektromechanische Figur aus der Figürinenmappe zu „Sieg über die Sonne“, 1923. Quelle: Pia Müller-Tram; Katharina Sykora (Hg.). Puppen, Körper, Automaten: Phantasmen der Moderne. Katalog. Kunstsammlung Nordrhein Westfalen. Köln. 1999. S. 351.

Abb. 47.: George Grosz. *Felix*. Figurine aus „Methusalem oder der ewige Bürger“ von Yvan Goll, 1920. Quelle: Peter Simhandl (Hg.). Bildertheater: Bildende Künstler des 20. Jahrhunderts als Theaterreformer. Berlin. 1993. S. 66. Abb. 30.

Abb. 48: *Hommage à New York*. Museum of Modern Art, New York, 17 März 1960. Quelle: Manfred Fath (Hg.). Jean Tinguely: »Stillstand gibt es nicht!«. Katalog. Kunsthalle Mannheim und Kunsthalle in Emden, Stiftung Henri und Eske Nannen und Schenkung Otto van der Loo. München; Berlin; London; New York. 2002. S. 27.

Abb. 49: *Hommage à New York*. Museum of Modern Art, New York, 17 März 1960. Quelle: Galerie Bruno Bischofberger (Hg.). Jean Tinguely: Werkkatalog. Bd. 1. Küsnacht/Zürich. 1982. S. 113.

Abb. 50: *Étude pour une fin du monde No. 1* Louisiana Museum Humlebaek, Dänemark, 22. Sept. 1961. Quelle: Museum Jean Tinguely Basel (Hg.). Museum Jean Tinguely Basel: Die Sammlung. Katalog. Museum Jean Tinguely Basel. Basel; Bern 1996. S. 52.

Abb. 51: *Étude pour une fin du monde No.1*. Louisiana Museum Humlebaek, Dänemark, 22. Sept. 1961. Quelle: Hultén Pontus; Centre George Pompidou, Musée National d'Art Moderne (Hg.). Tinguely. Katalog. Centre George Pompidou. Paris 1988. S. 115.

Abb. 52, 53 u. 54: Bühnenaufnahmen von *The Concert, Variations II* respektive *Homage to David Tudor*. Théâtre de l'Ambassadeur des États Unis, Paris, 20. Juni 1961. Quelle: Museum Jean Tinguely Basel (Hg.). Robert Rauschenberg – Jean Tinguely: Collaborations. Katalog. Museum Jean Tinguely Basel. Basel; Bielefeld. 2009. S. 53,57 u. 56.

Abb. 55 u. 56: Bühnenaufnahmen von *The Construction of Boston*. Maidman Playhouse, New York, 4. Mai. 1962. Das Ensemble und Bühnenaufnahme von Jean Tinguely. Quelle: Museum Jean Tinguely Basel (Hg.). Robert Rauschenberg – Jean Tinguely: Collaborations. Katalog. Museum Jean Tinguely Basel. Basel; Bielefeld. 2009. S. 60 u. 67.

Abb. 57: Modell *Gigantoleum*. Zusammenarbeit von Jean Tinguely und Bernhard Luginbühl, 1968. Privatsammlung Mötschwil. Quelle: Kunstmuseum Wolfsburg (Hg.). L'Esprit de Tinguely. Katalog. Kunstmuseum Wolfsburg u. Museum Jean Tinguely Basel. Wolfsburg; Ostfildern-Ruit 2000. S. 311.

Abb. 58: Modell *Tiluzi*. Zusammenarbeit von Jean Tinguely, Bernhard Luginbühl und Maurice Ziegler., 1967. Quelle: Kunstmuseum Wolfsburg (Hg.). L'Esprit de Tinguely. Katalog. Kunstmuseum Wolfsburg u. Museum Jean Tinguely Basel. Wolfsburg; Ostfildern-Ruit 2000. S. 310.

Abb. 59: *Le Cyclop, La Tête, Le Monstre dans la Forêt*. Zusammenarbeit von Jean Tinguely, Niki de Saint Phalle, Bernhard Luginbühl [u.a.]. Dep. Milly – la Forêt, ca.1969-1988. Höhe 22,4m. Stahl, Beton. Französischer Staatsbesitz. (vgl. WK 471 u. Zusatz Bd. 3. S. 118-123).Quelle: Fath, Manfred (Hg.). Jean Tinguely: »Stillstand gibt es nicht!«. Katalog. Kunsthalle Mannheim und Kunsthalle in Emden, Stiftung Henri und Eske Nannen und Schenkung Otto van der Loo. München; Berlin; London; New York 2002. S. 121.

Abb. 60a, b: *Le Cyclop, La Tête, Le Monstre dans la Forêt*. Zusammenarbeit von Jean Tinguely, Niki de Saint Phalle, Bernhard Luginbühl [u.a.]. Dep. Milly – la Forêt, ca. 1969-1988. Höhe 22,4m. Stahl, Beton. Französischer Staatsbesitz. (vgl. WK 471 u. Zusatz Bd. 3. S. 118-123). Außen- und Innenansicht. Quelle: Kunstmuseum Wolfsburg (Hg.). L'Esprit de Tinguely. Katalog. Kunstmuseum Wolfsburg u. Museum Jean Tinguely Basel. Wolfsburg; Ostfildern-Ruit 2000 S. 81 u. 84.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte auffindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Anhang:

Zusammenfassung

Der Schweizer Eisenplastiker Jean Tinguely fertigte aus unterschiedlichen alltäglichen Materialien, sowie vorgefundenen Objekten und Schrott, von Motoren angetriebene Maschinen, deren von unterschiedlichen Geräuschen begleiteter Bewegungsablauf in hohem Maße vom Zufall abhängig ist. Durch sie, sowie seine stets spektakuläre, oftmals mit Aktionen verbundene Art der Präsentation überschritt der Künstler die Grenzen der bildenden Kunst und verlieh seinem Werk immer stärker theatrale Züge. So ist es durchaus nicht abwegig, das Gesamtoeuvre des Künstlers gleichsam als „theatrum macchinarum“, oder „theatrum mundi“ zu beschreiben, das zugleich dem offenen nicht-literarischen Theaterverständnis entspricht, welches seit dem frühen 20. Jahrhundert vor allem in Europa, sowie später in Amerika in avantgardistischen Theaterkonzepten seinen Niederschlag fand. Entwürfe des Künstlers, welche (vermutlich niemals realisierte) Theaterprojekte erkennen lassen, bestärken die Annahme, dass Tinguely eine derart freie und offene Vorstellung von „Theater“ hatte, welche sich durchwegs in seinem Schaffen manifestieren sollte.

Ein rein theaterwissenschaftlicher Blickwinkel würde dem Werk Tinguelys allerdings ebensowenig gerecht werden, wie ein rein kunsthistorischer im Sinne der bildenden Kunst. Vielmehr muss sein Schaffen unter der Prämisse des Gesamtkunstwerkes betrachtet werden, welches der Künstler, der in eigenen Worten die moderne Kunst als grenzenlos, „sozial, komplett und total“⁷⁸⁴ beschrieb, durch seine Arbeit zu erreichen suchte.

In seiner Vision einer sozialen und grenzenlosen Kunst lassen sich Parallelen zu den avantgardistischen Bemühungen des frühen 20. Jahrhunderts, insbesondere der Dadaisten, erkennen. Ebenso spiegelt sein Werk den Zeitgeist seiner Generation um 1960. Dahingehend setzte sich Jean Tinguely in seinem künstlerischen Schaffen, verbunden mit seiner lebensphilosophischen Grundhaltung, mit Fragen und Problematiken auseinander, die als charakteristisch für das Avantgardestreben des 20. Jahrhunderts verstanden werden können. Die Suche nach einer Verbindung zwischen Kunst und Leben, sowie das Aufbegehren gegen als „bürgerlich“ empfundene, traditionelle Idealvorstellungen und, damit einhergehend, das Aufheben des Gegensatzes zwischen einer „hohen“ und einer „niedrigen“ Kunst.

⁷⁸⁴ Jean Tinguely. „Kunst ist Revolte“. *Méta*. (Hg). Pontus Hultén. Wien, Berlin, New York. Prestel. 1977. S. 326.

Dabei erfährt, von einem „ganzheitlichen“ Kunstverständnis ausgehend, die Zusammenführung bislang getrennter Kunstgattungen an wesentlicher Bedeutung, gilt es doch darüber nach passenden Ausdrucksmöglichkeiten einer Kunst zu suchen, die dem modernen Leben entspreche.

So derartige Ambitionen immer wieder durch theatrale Kunstäußerungen vermittelt wurden, scheint dies kaum verwunderlich, handelt es sich hierbei doch um jene Kunstform, welche, die einzelnen Künste per se in sich vereinend, auch einen direkten Bezug zu dem Publikum, dem Menschen erlaubt.

Lebenslauf

Name: Luisa Fillitz
Geburtsdatum: 02.01.1985
Staatsbürgerschaft: Österreich
Adresse: Ungargasse 56/8, 1030 Wien

Ausbildung: 1991-1995 Volksschule in Wien
1995-2003 Akademisches Gymnasium, Salzburg
2003-2010 Studium der Theater-, Film- und
Medienwissenschaft in Wien
WS 2007/08 Auslandssemester in der Schweiz, Bern
(Erasmus)

Praktika: Juni/Juli 2007 Praktikum im MAK, Museum für angewandte
Kunst, Wien. Sammlung: Wissenschaft und
Forschung

August 2006 Praktikum in den Sammlungen des ÖFM
(Österreichisches Filmmuseum): Filmsammlung und
Fotodokumentationsabteilung

Jänner 2006 Assistenz von Daniel Aschwanden am Projekt
„Spaced Out“ der Gruppe Bilderwerfer

